

جامعـــة اليرمــــوك
كليــــــة الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

بنية اللغة الشعرية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري

Poetry Language Structure in Asceticism Poem in the third Hijri Century

إعداد

أحمد علي موسى الزواهرة

إشراف الأستاذ الدكتور

محمود محمد حسن درابسة

حقل التخصص- اللغة العربية/ الأدب والنقد

الفصل الثاني

5 جمادى الثاني 1434هـ

2013/4/16م

بنية اللغة الشعرية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري

إعداد

أحمد علي موسى الزواهرة

بكالوريوس لغة عربية، الجامعة الهاشمية ٢٠٠٧م

ماجستير لغة عربية/ أدب ونقد، الجامعة الهاشمية ٢٠١٠م

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في

تخصص اللغة العربية/ الأدب والنقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

أ.د. محمود محمد حسن درابسة.................................... رئيساً

أستاذ النقد الأدبي، جامعة اليرموك.

أ.د. قاسم محمد المومني .... عضواً

أستاذ النقد الأدبي، جامعة اليرموك.

أ.د. موسى سامح ربابعة .... عضواً

أستاذ الشعر الجاهلي، جامعة اليرموك.

أ.د. يونس خيرو شنوان .... عضواً

أستاذ الأدب الأندلسي، جامعة اليرموك.

أ.د. محمد أحمد المجالي .... عضواً

أستاذ الأدب الحديث، جامعة الزيتونة الأردنية.

تاريخ المناقشة

٢٠١٣/٤/١٦م.

الإهداء

إلى من غرسا في نفسي حب العلم، وطال انتظارهما ثمرة هذا الغرس:

أمي... شافاها الله

أبي... أطال الله في عمره

إلى سندي في هذه الحياة وذخري لقادم الأيام... إخواني الأعزاء

إلى قلوب دافئة غمرتني بحنانها... أخواتي الغاليات

إلى كل غيور على لغة القرآن الكريم

إليهم جميعاً أهدي ثمرة جهدي المتواضع

الباحث

شكر وتقدير

الحمد الله والشكر له على تيسيره لي دراسة هذا الموضوع، وإعانتي على إتمامه وإخراجه بهذه الصورة.

وأتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي الأستاذ الدكتور محمود درابسة، الذي لم يتوان عن مد يد العون لي وتقديم المساعدة والنصح والإرشاد، وعلى تحمله وصبره حتى إتمام هذه الدراسة، فكان حِلمُه يسبق علمه، فجزاه الله عني خير الجزاء.

والشكر لأعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا عليّ بقبول قراءة هذه الدراسة ومناقشتها، وهم: الأستاذ الدكتور قاسم المومني، والأستاذ الدكتور موسى ربابعة، والأستاذ الدكتور يونس الشديفات، والأستاذ الدكتور محمد المجالي.

إذ إن هذه الدراسة تُقوَّمُ بملاحظاتهم، وستكون ملاحظاتهم نصب عين الباحث. نفعني الله بعلمهم.

الباحث

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة

الملخص

زواهرة، أحمد علي موسى" بنية اللغة الشعرية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري" . أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، 2013م

المشرف: أ. د محمود محمد حسن درابسة

أصبح الزهد غرضاً شعرياً بارزاً من أغراض الشعر العربي في القرن الثالث الهجري، فجمع كثيراً من الشعراء، الذين خلفوا نتاجاً شعرياً ضخماً، وبرزت أسماء كثيرة عرفت بهذا الغرض من الشعر.

وتتجه هذه الدراسة لدراسة اللغة الشعرية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري في المشرق العربي تحديداً. فتقوم على دراسة الجانب الفني من قصيدة الزهد. وتعتمد على معطيات البلاغة العربية والدرس الأسلوبي الحديث، وتوظيفها في تحليل النص الشعري.

وجاءت هذه الدراسة على النحو التالي: بدأ الباحث بتمهيد تناول فيه جانبين هما: اللغة الشعرية، والزهد.

وجاء الفصل الأول بعنوان تجليات التكرار في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري واشتمل على خمسة محاور هي: تكرار الكلمة وتكرار البداية وتكرار الفكرة وتكرار الأدوات والأساليب وتكرار أسلوب رد العجز على الصدر.

وجاء الفصل الثاني بعنوان تجليات التضاد في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري، وذلك بالوقوف على العلاقات الثنائية المتضادة ودورها في بناء النص الشعري.

وجاء الفصل الثالث بعنوان الصورة الفنية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري وأشتمل على محورين هما التشبيه والاستعارة.

وجاء الفصل الرابع بعنوان قراءة في نماذج تطبيقية من قصائد الزهد في القرن الثالث الهجري. وفيه درس الباحث ثلاث قصائد لثلاثة شعراء هم: الشافعي وأبا العتاهية وأبا تمام. وانتهت الرسالة بخاتمة بينت جملة النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

الكلمات المفتاحية: بنية اللغة الشعرية، القرن الثالث الهجري، قصيدة الزهد.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصلاة وأتم التسليم على نبيه العربي الأمين، المبعوث رحمة للعالمين، وبعد.

فإن العصر العباسي عصر ازدهار وتطور شمل مناحي الحياة جميعها، الفكرية والحضارية والسياسية والأدبية وغيرها. فكان هذا العصر شاهداً على حضارة العرب ونموها في مجالات شتى. وما الأدب إلا ضمن هذه المجالات التي طالها التطور، حتى وصل الشعر في هذا العصر إلى أوج نضوجه الفني، واستطاع الشعر في هذا العصر استيعاب قضايا دينية وفكرية عميقة، لعل من أبرزها قضية الزهد والانقطاع لعبادة الله عز وجل.

لقد كان للصراعات المذهبية والفكرية والطائفية التي سبقت العصر العباسي تأثير كبير ألقى بظلاله على هذا العصر، فتعد ظاهرتا المجون والزهد من أبرز ما امتد إلى ذلك العصر، فكان لانتشار الرقيق والجواري والقيان دور في تغذية حياة الترف والمجون. فبرز شعراء ساروا وفق هذا التيار، وفي مقابل ذلك برز تيار آخر يستخف بمظاهر الحياة وزينتها المترفة، فجعل من الزهد طريقاً له، وقد كان لكل تيار من هذين التيارين شعراء يمثلونه.

فظهرت قصيدة الزهد بثوب يميزها عن غيرها من الموضوعات الشعرية؛ فأصبحت قصيدة ذات بناء فني له أسسه ومميزاته ولغته الشعرية والمعجمية. وأصبح الزهد غرضاً شعرياً يقصده كثير من الشعراء. فبرز شعراء كثيرون التزموا به، وجعلوه وسيلتهم في التعبير عن مواقفهم ورؤاهم، ومشاعرهم. إلى جانب ذلك برز شعر الزهد عند شعراء لم يكونوا متخصصين به، فكان يصدر عن مشاعر إيمانية صادقة، فوجد في دواوينهم قصائد زهد تعبر عن أسمى المعاني في التمسك بالدين الإسلامي، ورفض المغالاة في الحياة.

ولقد دلت تلك القصائد على حيوية الشعر القديم، وقابليته لتعدد القراءات. ومن هنا جاء سبب اختيار هذا الموضوع؛ إذ أصبح شعر الزهد غرضاً شعرياً سامياً مستقلاً، وجاء اختيار القرن الثالث الهجري تحديداً لأنه دل على نضوج فني تام لهذا الغرض الشعري، إذ نجد فيه – القرن الثالث الهجري – أبرز الشعراء الذين ازدهر هذا الغرض عندهم، وانقطعوا به عن أغلب الأغراض الشعرية الأخرى. فأصبح الزهد تياراً جمع الكثير من الشعراء، وأصبح له تأثيره في مسيرة الشعر العربي والموقف من الحياة.

وتأتي هذه الدراسة مكملة لحلقات أخرى قامت حول دراسة شعر الزهد. فلقد شغل تيار الزهد الكثير من الدارسين قديماً وحديثاً، وثمة مؤلفات كثيرة تناولته وتتبعته من حيث النشأة والتطور، وأشهر أصحابه، وغيرها من محاور. فلقد توقف بعض الباحثين عند موضوع الزهد في دراساتهم للأدب بشكل عام في هذا العصر، وبعضهم درسه بشكل متخصص منفرداً عن غيره من الأغراض الشعرية. ولعل من أبرز تلك الدراسات التي تناولت شعر الزهد بالتخصيص هي، دراسة عبد الستار السيد متولي: أدب الزهد في العصر العباسي، نشأته وتطوره وأشهر رجاله، (1972م)، ودراسة علي نجيب عطوي: شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة (1981م)، ودراسة عبد الله إسماعيل: الشعر الزهدي في العصر العباسي (1985م)، ودراسة مهجة أمين الباشا: شعر الزهد في العصر العباسي الأول (1986م)، ودراسة عبد الله الضمور: الزهد في الشعر العباسي في القرن الرابع الهجري (2000م)، ودراسة ناجية السعيدي: الزهد في الشعر الأندلسي حتى أواخر القرن الثالث الهجري/ دراسة أدبية (2008م)، ودراسة هيام المجدلاوي: الزهد في الشعر الأندلسي في القرنين الرابع والخامس الهجريين (2010م).

ولكن السمة الغالبة لتلك الدراسات أنها تناولت الظاهرة من جوانب تاريخية أو موضوعية مختلفة، دون الوقوف على البناء الفني للغة الشعرية في قصيدة الزهد إلا

بالشيء القليل، بذلك تحاول هذه الدراسة أن تنفرد عن غيرها من الدراسات بأنها دراسة فنية أسلوبية لشعر الزهد في القرن الثالث الهجري في المشرق العربي. فلم تعن هذه الدراسة بالجوانب الموضوعية أو التاريخية للزهد في تحليل الأبيات. لذلك تقوم هذه الدراسة بتحليل النصوص الشعرية تحليلاً فنياً وفق معطيات اللغة الشعرية وآليات البحث الأسلوبي والبلاغي الحديث. وربط ذلك بمقاصد الشعراء وغاياتهم، فبذلك تتبع هذه الدراسة المنهج التحليلي في دراسة الشواهد الشعرية.

وجاءت هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول. فكان التمهيد من جانبين، الأول تناول فيه الباحث اللغة الشعرية بالتعريف والتقديم، والوقوف على قيمة الشعرية في الأعمال الأدبية والفنية. والجانب الثاني تناول فيه ظاهرة الزهد بشكل عام بالتقديم والتحليل، من حيث التعريف والنشأة وقيمة الزهد في الدين الإسلامي، وامتد هذا الحديث للشعر، فتناول موقف الإسلام منه.

وقد استقى الباحث مادته تلك من المصادر الأساسية لدراسة الزهد، وأولها القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، من خلال عرض آرائهما في الزهد، ثم بعض آراء الزاهدين من الصحابة والسلف الصالح، وبيان قيمة الزهد في حياة المسلم.

وجاء الفصل الأول بعنوان " تجليات التكرار في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري"، بدأ فيه الباحث بمهاد نظري يقدم للتكرار وقيمته ومكانته من اللغة الشعرية والبناء الفني، وجاء الفصل في خمسة محاور، المحور الأول كشف عن تجليات تكرار الكلمة في قصيدة الزهد، وجاء المحور الثاني في الحديث عن قيمة تكرار البداية في القصيدة، وجاء المحور الثالث في الكشف عن تكرار الفكرة، وجاء المحور الرابع في تتبع تكرار بعض الأدوات والأساليب، وجاء المحور الخامس في كشف تجليات تكرار رد العجز على الصدر (التصدير).

وجاء الفصل الثاني بعنوان "تجليات التضاد في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري". وفيه تعرض الباحث لقيمة التضاد داخل بنية النص الشعري، وكشف تفاعلات العلاقات الثنائية المتضادة داخل جسد القصيدة، باختلاف أساليب التضاد من التضاد المفرد أو المركب، أو تضاد الرؤية والتقسيم.

وجاء الفصل الثالث بعنوان "الصورة الفنية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري"، وقد قَسَّمَ الباحث الفصل قسمين، التشبيه والاستعارة، بوصفهما من أبرز أعمدة بناء الصورة الشعرية في النص القديم، ولأنهما تكررا بشكل بارز في قصائد الزهد. وإن تغلب النظرة على التقسيم التقليدي لهذا الفصل، إلا أن الباحث حاول تحليل قيمة التشبيه والاستعارة من منظور أسلوبي حديث، متعدياً النظرة القديمة القائمة على رصد مواطن التشبيه والاستعارة فقط.

وجاء الفصل الرابع بعنوان، قراءة في نماذج تطبيقية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري. وفيه اختار الباحث ثلاثة قصائد لشعراء مختلفين يمثلون اتجاهات شعرية متنوعة، والوقوف على نص شعري واحد من شعرهم في موضوع الزهد، وكان التحليل يعنى بتلمس آليات بناء اللغة الشعرية وتكاملها في القصيدة ككل، متجاوزاً الوقوف على البناء الموضوعي لتلك القصائد. وهؤلاء الشعراء هم: الشافعي، وأبو العتاهية، وأبو تمّام. وكان اختيارهم لأنهم من أبرز شعراء هذا القرن، وبرز شعر الزهد عندهم.

ثم ختمت الدراسة بخاتمة ترصد أبرز النتائج التي تمخضت عنها الدراسة.

ولقد اعترضت طريق الباحث عدة من الصعوبات في هذه الدراسة. أولها امتداد الدراسة لمحاولتها تغطية قرن كامل، وهذا تطلب وجود الكثير من الشعراء، فبدأ الباحث بحصر الشعراء الذين كانت وفاتهم في القرن الثالث الهجري من شعراء المشرق العربي فقط، ثم دراسة شعر هؤلاء الشعراء، وفرز ما جاء منها في شعر الزهد فقط، وكان هذا يصعب في دراسة شعر

الشعراء الذين ليست لهم دواوين شعرية أو مجموعات جُمعت فيها أشعارهم، فكان المنهج يقــوم على تتبع أشعارهم في كتب الأدب. واستعان الباحث ببعض المؤلفات التــي ترجمــت لـــبعض الشعراء المغمورين أو المقلين، وذكرت في أبوابها ما جاء من شعرهم في باب الزهد.

ومن الصعوبات أيضاً أن الشعراء جميعهم اتفقوا على فكرة واحدة تقريباً، فكانت قصيدة الزهد تدور في أفكار محدودة مكررة عند أغلب الشعراء، وهذا ما ضيق بـاب التحليــل علــى الباحث، ولذلك اتجه الباحث إلى دراسة الأساليب الفنية المتنوعة التي اتبعها الشعراء في طــرح أفكارهم.

إلا أن الباحث تجاوز تلك الصعوبات بفضلٍ من الله عز وجــل أولاً، ثــم بتوجيهــات المشرف على هذه الرسالة، وإصرار الباحث على المضي فيها، لعل الله أن ينفع بها، ويجعلهــا من الأعمال الخالصة لوجهه الكريم.

فأتقدم بوافر الشكر للأستاذ الدكتور محمود درابسة الذي أعانني على إتمــام الدراســة، والسير بها إلى بَرِّ الأمان. والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة اللــذين قومــوا دراســتي بملاحظاتهم، وعلى ما قدموه من آراءٍ سديدة في خدمة الدراسة.

وبعد، فأسأل الله أن أكون قد وفقت فيما قدمت، فإن أصبت فهو بتوفيقه جلّ وعلا، وإن جانبت الصواب فأسأله أن لا يحرمني أجر المجتهد.

والله الموفق

التمهيد

أ- اللغة الشعرية:

تعد اللغة أداة للتواصل بين البشر، ميز الله بها الإنسان عن غيره من مخلوقاته التي على الأرض، وهي من سبيل التواصل بينهم. واللغة مجموعة رموز تعارف عليها أفراد جنس واحد، وشكلت في حياتهم جسراً يوصلهم بالآخرين، لذا فهي وسيلة الإنسان في التعبير عما يجول في خلده. وهي مجموعة رموز تترابط بين بعضها بعضاً، وعلى الإنسان أن يختار الترتيب المناسب لتلك الرموز اللغوية حتى يسهل عليه إيصال مراده إلى المتلقي.

وهي نظام من العلاقات تتحدد علاقة كل عنصر من عناصرها من خلال علاقته بالعناصر الأخرى[1]، فالعنصر الواحد يحمل رمزية خاصة به في ذاته، لكن هذه الرمزية قد تتغير حسب علاقته مع غيره من العناصر. فالنص اللغوي نسيج مترابط من مجموعة بنيات، " تتضمن البنية مجموعة من الوحدات والعناصر مرتبة ومنظمة، تحمل دلالة وتؤدي غرضاً، وهذه الدلالة وهذا الغرض مرتبطان بطبيعة العلاقة التي تنظم فيها هذه الوحدات والعناصر، ولولا هذه العلاقات ما تحقق للنص غرض ولا فائدة"[2]، ولذلك فإن المعيار الأساسي للغة هو كيفية ترتيب مجموعة بنياتها وموقع كل بنية؛ فإن الكلمة حينما تدخل في تركيب ما، تكتسب قيمتها من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات.[3] فكل بنية تدل على مدلول مرتبط بها، إلا أن هذا المدلول قد يتغير بحسب موقعه بين البنيات اللغوية الأخرى.

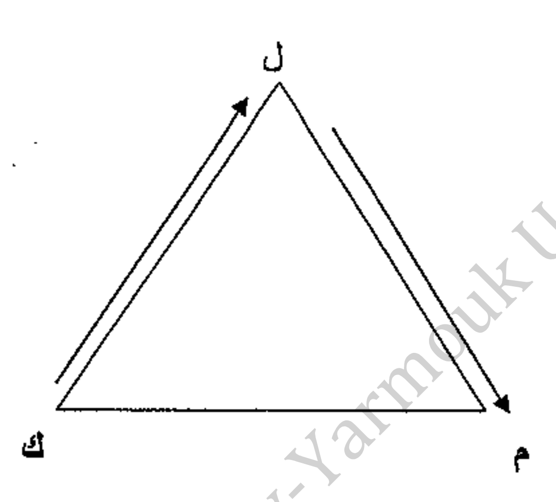
---

(1) انظر، عياد، شكري، اللغة والإبداع: مبادئ في علم الأسلوب العربي، د.ن، ط1/1988م، ص 42.

(2) تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال الدار البيضاء، ط1/ 1987م، ص 22_ص 23.

(3) انظر، فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3/ 1985م، ص36.

والوظيفة الأساسية للغة هي نقل ما يجول في خاطر صاحبها، أو التواصل بين أفراد الجنس ذاته. وقد بيّن مصطفى ناصف العلاقة بين اللغة والتواصل من خلال تآلف الذات والموضوع والوسيط اللغوي من خلال الرسم الآتي:



فقد رمز إلى الذات العارفة بالرمز(ك)، وهي نفس المبدع وهو المنشئ لهذا النظام اللغوي، ورمز إلى اللغة بالرمز(ل)، ورمز إلى الموضوع أو الفكرة بالرمز(م).[1] إذ إن المبدع يحاول إيصال رسالته إلى المتلقي من خلال اللغة التي تأخذ دور الوسيط في إيصال الفكرة، وبالتالي فإن الهدف من اللغة هي تلك الرسالة الموصلة.

وتحتل اللغة مكانة بارزة تتفوق من خلالها على غيرها من طرق الاتصال والإفصاح عن المعاني، التي عدّها الجاحظ (ت 255هـ) خمسة طرق، "وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد. أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال، وتسمى نِصبة"[2].

---

[1] انظر، ناصف، مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995م، ص28_ ص29.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت _ لبنان، ط4/ 1980م، جـ1، ص 76.

ومقصد الجاحظ من قوله أولها اللفظ، هو الكلام المباشر. أما وسائل الاتصال بغير الكلام عن طريق الكتابة هي ما سماها الجاحظ بالخط، فاللفظ والخط هما وجها اللغة، وهما اللغة المحكية المنقولة مشافهة أو اللغة المكتوبة المدونة، وكلاهما وسيلتا اتصال تعتمد على ترتيب معين للرموز اللغوية التي تنتج المعاني.

إن المقصد الأول من اللغة هو التواصل، فنجد ابن جني (ت392هـ) يضع تعريفاً يركز من خلاله على أن الهدف من اللغة هو التواصل، إذ يقول: "هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]. فكلام ابن جني لم يتجه إلى تعريف اللغة بقدر ما اتجه إلى ذكر الغاية منها.

ونجد فرقاً بين نوعين من الاستعمالات للغة، فنجد لغة العلم التي تشير إلى مدلول معروف محدد بعينه وتعتمد المباشرة، ولغة الانفعالات النفسية التي تعتمد على الخيال الواسع[2]. فقد تكون الرموز المستخدمة في النوعين هي نفسها، إلا أن ترتيبها، وما ينشأ بينها من علاقات هو ما يميز اللغة العلمية عن اللغة الانفعالية.

ولقد قسَّم أبو نصر الفارابي (ت339هـ) اللغة قسمين: اللغة الخطابية وهي لغة العلم، واللغة الشعرية وهي لغة الخطابة والشعر، "فإذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها فصار واحد لواحد وكثير لواحد أو واحد لكثير، وصارت راتبة على التي جعلت دالة على ذواتها، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوز في العبارة بالألفاظ، فعُبِّر بالمعنى بغير اسمه الذي جعل له أولاً، وجعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتباً له دالاً على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلق ولو كان يسيراً إما لشبه بعيد وإما لغير ذلك، من غير أن

---

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1990/4م، ص34.

[2] انظر، حسن الكرمي، اللغة نشأتها وتطورها في الفكر والاستعمال، مطبعة السفير، وزارة الثقافة الأردنية، 2009م، ص 69.

يجعل ذلك راتباً للثاني دالا على ذاته. فيحدث حينئذ من الاستعارات والمجازات والتجرّد بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول، وبألفاظ معان كثيرة يصرح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أُخر إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأولى، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً".[1] فاللغة الانفعالية أو اللغة الشعرية، تبتعد عن المباشرة ولا تلتزم الدلالة الواحدة، وتنطلق في أفق من الخيال والتصوير الفني.

إن اللغة الشعرية هي انزياح عن اللغة التقريرية المباشرة، تقوم على الانتقاء من اللغة الموجودة، لكن بانتقاء جديد وفق نظام خاص[2]، فاللغة نظام واسع من العلاقات التي يربطها نظام خاص، ويقوم المبدع باختيار كلمة معينة دون غيرها من الكلمات[3]، فيشكلها في نظام جديد يتناسب ونظرة المبدع، وهذا ما يميز مبدعاً عن آخر.

لذا فإن الشعرية منبثقة من اللغة ذاتها، "إذ إن البحث في الشعرية هو محاولة لاكتشاف خصوصية اللغة حين تكتب أو تؤلف شعراً"[4]. والفارق بين اللغة الشعرية واللغة العادية ينبع من كيفية استخدام معطيات اللغة وترتيبها.

---

(1) الفارابي، أبو نصر، كتاب الحروف، حققه وقدم له محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط1990/2م، ص141.

(2) انظر، الأسعد، محمد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/1980م، ص 40.

(3) انظر، ناصف، مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، ص31.

(4) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م، ص143_ص144.

وتعتمد اللغة الشعرية على خرق القوانين المنطقية لسنن الكلام العادي، وهي تجـاوز أو انحراف أو انزياح عن اللغة العادية[1]. وترى جوليا كريـستيفا (Julia Kristeva) أن اللغـة الشعرية تتناول العلاقة بين العرف والخرق داخل النسق الدلالي للنص، حتى يرسم ذلك فضاءً جديداً للعمل الأدبي[2]، هذا الفضاء الجديد هو الذي يتيح للمتلقي التأويل والانطلاق في رحـاب النص إلى أفق جديد، والعرف هو الاستعمال المباشر للغة الذي يقتصر على الناحية الاتصالية فقط، دون إضفاء طابع جمالي على تلك اللغة، بينما الخرق في العرف الدلالي هو الانزياح في الاستعمال اللغوي.

"وعلى اللغة الشعرية أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عـادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو ما جعل اللغة تقول ما لم تقله"[3]. فهذه إشارة تدل على أن اللغة الشعرية تستتر خلفها المعاني العميقة التي لا تصل إليها في اللغة العادية ذات الدلالات المباشرة.

ومصطلح الشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت نفسه، ويعود المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو (القرن الرابع ق.م)[4]. فقد نبه أرسطو على دور الشعرية في العمل الأدبي، لكـن بطريقة قد تختلف عن تلقي دلالات هذا المصطلح في العصر الحديث.

---

(1) انظر، المومني، قاسم، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1/ 2002م، ص7.

(2) انظر، كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهـي، دار توبقـال، الـدار البيـضاء، المغـرب، ط/1991م، ص72.

(3) أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1979/3م، ص125- ص126.

(4) انظر، ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية: دراسات مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1994/1م، ص21.

ولقد سار الفلاسفة المسلمون وبعض النقاد العرب على منهج أرسطو حينما نظروا إلى عالم المثل ومحاكاته، والانزياح عن هذا العالم بالمجاز أو التخييل أو المحاكاة ذات الدلالة المتولدة من استعمال الصور البلاغية القائمة على التشبيه والاستعارة[1]. واطلاع العرب على منهج أرسطو في كتابه (فن الشعر) جاء من خلال ترجمتهم للكتاب، فقد تُرجمَ كتاب أرسطو أكثر من ترجمة، ومنها ترجمة أبو بشر متّى بن يونس (ت328هـ).

فمن خلال هذه الترجمات قام الفلاسفة المسلمون بوضع الأصول النظرية لموضوع الشعرية[2]، فظهر اهتمامهم بهذا المبحث ظاهراً في مؤلفاتهم ووردت إشارات واضحة تدل على تنبه العرب القدامى لأهمية الشعرية في النظم.

وظهرت مجموعة من الإشارات التي تدل على ذلك؛ فمثلاً يرى حمزة بن الحسن الأصبهاني (ت350هـ) أن الشعراء لابد أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة إلى عسف اللغة بفنون الحيلة لما يدخلونه من الحذف عنها، أو الزيادة فيها بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار[3].

فهذا العسف اللغوي الذي يتحدث عنه الأصبهاني، هو نفسه الانزياح بالأسلوب والمصطلح الحديث.

---

(1) انظر، عباس، إحسان، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1996/1م، ص13.

(2) انظر، درابسة، محمود، مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2010/1م، ص19.

(3) انظر، الأصبهاني، حمزة، التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق محمد آل ياسين، بغداد، 1967م، ص147.

وظهر اهتمام الفلاسفة المسلمين بالتخييل بوصفه موضوع الصناعة الشعرية، فيرى ابن سينا (ت428هـ) "أن الشعر إنما المراد فيه التخييل"[1]، وفي التخييل أو الخيال تؤلف اللغة الأشياء بطرق التشبيه والمجاز والكناية، وغيرها، والخيال هو العنصر الذي تلجأ إليه العاطفة لتعبر عن نفسها حين تعجز العبارات الأخرى.[2] وهو بذلك أحد روافد الشعرية، بل ربما كان هو اللغة الشعرية من منظور فلاسفة المسلمين.

كما نجد عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) من أولئك الذين تنبهوا إلى مفهوم الشعرية عن طريق ما عُرِف بالمعنى ومعنى المعنى. ومع أن الجرجاني لم يذكر الشعرية بالمصطلح نفسه إلا أنه حام حولها بمصطلح آخر اشتهر به وهو معنى المعنى[3]. وهو: "أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[4]. فالمعنى الظاهر من اللفظ هو المعنى الأولي، ومعنى المعنى هو المعنى الذي تصل إليه من وراء هذا المعنى.

ولذلك فقد "قسم الجرجاني المعنى إلى مستويين. المستوى الأول يتألف من الألفاظ اللغوية فحسب، بينما يتألف المستوى الثاني من الدلالات المعنوية التي تنبع من الاستعارة والكناية

---

(1) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله، كتاب الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م، ص183.

(2) انظر، الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1994/10م، ص33.

(3) انظر، أبو الهيجاء، عطية، معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني بين التنظير والتطبيق، دار الخليج، عمان، الأردن، ط2010/1م، ص286.

(4) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ودار المدني بجدة، ط3/ 1992م، ص263.

والمجاز والإشارة، وهذا هو المستوى الانفعالي الذي يجعل المتلقي يتصور ذهنياً صوراً مختلفة عن التصور السمعي للدلالات اللغوية الأولية للكلام".[1]

فمعنى المعنى لا يظهر في اللغة التقريرية المباشرة ذات المستوى السطحي، وإنما يكمن في الخروج عما هو مألوف. وهو حاصل من الخرق للغة التقريرية المباشرة، هذا الخرق هو الخروج عن المألوف.[2] ويتأتّى من خلال الاستعارة والمجاز والتضاد، وغيرها من أساليب فنية تمنح النص جمالاً وحيوية. وإن المعاني التي تتناسل وتتولد من اللغة المجازية في العمل الإبداعي هي أساس جمال الكلام عند الجرجاني، وهي ما وافق فيها ريتشاردز (Richards) وأوجدن (Ogden) تسمية الجرجاني بمعنى المعنى.[3]

ويدل ذلك على وجود صلات مشتركة بين مفهوم الشعرية الحديث، ومفهوم معنى المعنى الذي جاءنا من النقد القديم.[4] وبذلك يكون الجرجاني من أبرز النقاد القدامى الذين اقتربوا من إدراك مفهوم اللغة الشعرية، وقيمتها الفنية ولكن باختلاف المسميات.

ويرى الباحث أن نظرة النقاد والفلاسفة للغة الشعرية اتسمت بالنضوج، فمثلاً يرى ابن رشد (ت595هـ) " أن كثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى (أشعاراً) ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط"،[5] وهذا يدل على فهم عميق لمبحث الشعرية، فليس كل كلام موزون شعراً، فالوزن وحده لا يجعل من اللغة شعراً، فالشعرية تنبع من استخدام اللغة ذاتها.

---

[1] درابسة، محمود، التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2010/1م، ص104.

[2] انظر، ربابعة، موسى، المتوقع واللامتوقع: دراسة في جمالية التلقي، أبحاث اليرموك، مج15، ع 2، 1997م، ص65.

[3] انظر، درابسة، محمود، التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، ص104.

[4] انظر، أبو الهيجاء، عطية، معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني بين التنظير والتطبيق، ص294م.

[5] ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971م، ص62.

وكذلك نجد حازم القرطاجني (ت684هـ) قد فهم الشعرية وعبر عنها بالتخييل، وهي أن المبدع يمثل للمتلقي صوراً وتعابيرَ في ذهنه من خلال اللغة والأسلوب[1]. وكذلك نجد أن مفهوم التخييل عند حازم اقترب من مفهوم الشعرية؛ فيمكن القول بأن فكرة التخييل _التي أصبحت محور اهتمام القرطاجني_ تعد قريبة من مفهوم المعنى ومعنى المعنى التي جاء بها الجرجاني،[2] واقتراب القرطاجني من ذلك (المعنى ومعنى المعنى) من خلال ما عرف عنده بالمعاني الأوائل والمعاني الثواني، "فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوانٍ، وحق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيداً للمعنى"[3].

ويلاحظ من ذلك كله أن تسميات الشعرية قد تعددت عند العرب القدامى، من محاكاة وتخييل، وشعرية، وبيان، ومنه قول الرسول ﷺ: "إن من البيان لسحرا"[4]. فالقصد من سحر البيان الذي تحدث عليه الرسول -ﷺ- هو التأثير الذي يحدثه البيان في المتلقي، فيجعله أسيراً له، بما يشتمل من ملامح فنية جمالية عن طريق الاستعمال المغاير للاستعمال المألوف للغة.

لقد أدرك العرب القدامى قيمة اللغة الشعرية، وأنها الأساس في العمل الأدبي، إلا أن النظرة للغة الشعرية في العصر الحديث أصبحت أكثر اتساعاً؛ إذ تحاول أن تقدم تعريفاً دقيقاً لها، ورصد أبرز روافدها، ودورها في البناء اللغوي ككل.

---

(1) انظر، القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1/1966م، ص89.

(2) انظر، درابسة، محمود، التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، ص109.

(3) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص23_ص24.

(4) البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، تحقيق محمد زهير الناصر، دار طوق النجاة، ط1/1422هـ، جـ7، ص19، حديث (5146).

وتبحث الشعرية في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو ظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني[1]. "والنص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد. وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها"[2]. فاللغة الشعرية هي التي ميزت النص الأدبي ونقلته من الكتابة الأولية السطحية محدودة الدلالة إلى دلالة أعمق، وبالتالي فإن الشعرية هي التي أكسبت النص قيمته الأدبية. لذلك فإن مصدر شعرية النص هو استخدام اللغة استخداماً كيفياً خاصاً يختلف عن استخدام الآخرين لها.[3]

وحتى تتضح ملامح الشعرية أكثر لابد من الوقوف على بعض تعاريفها وحدودها، ولعل السؤال الذي طرحه رومان ياكبسون (Roman Jacobson) أعطى وصفاً دقيقاً للغة الشعرية، إذ قال: " إن موضوع الشعرية قبل كل شيء هو الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟"[4]. وكذلك نجد كمال أبو ديب يقترب من طريقة ياكبسون في محاولة تحديد الشعرية إذ يتساءل: كيف تكون اللغة شعراً؟ وماهي الخصوصية الكامنة في هذا الذي أسميه جسد اللغة المتكون شعراً ؟ ما هي الشعرية فيه؟[5] فما هو الفارق بين النص الأدبي وغير الأدبي؟ وكيف نميز بين نوعين من النصوص ما دامت اللغة المستخدمة في النصين هي ذات اللغة؟ والإجابة هي الملامح الفنية التي نتلمسها من الخطاب الأدبي، والتي

---

(1) انظر، ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1988/1م، ص 24 – 25.

(2) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1985/1م، ص 6.

(3) انظر، رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1996/1م، ص23.

(4) ياكسبون، قضايا الشعرية، ص 24.

(5) أبو ديب، كمال، في الشعرية، ص144– ص145.

يقدر مدى نضوج العمل الأدبي بنضوجها. فهي النظام اللغوي الذي يمكن أن يجعل من أي نص شعراً. وهي التي تشد المتلقي نحو النص بما يثيره في نفسه من مشاعر تحفزه لدخول عالمه، وذلك كله قوامه اللغة.

فهي سمة "أو خصيصة علائقية تتجسد في النص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها".[1]

"والشعرية هي ما يثير استغراب المتلقي في النص، ولا يصل به إلى حد الاستهجان، أو الاشمئزاز أو القرف أو النفور"[2]. فهي التي تنقل النص إلى البعد الجمالي الفني، وهي التي تشعر المتلقي بأن النص الذي أمامه يتميز بمزية جديدة وفق استعمال مغاير للغة.

فتصبح اللغة الوسيلة في الكشف عن جماليات النص[3]. وهي كذلك أداة يبتغيها النص كوسيلة في الكشف عن جمالياته الشعرية المتوارية[4]. "ويصبح القول اللغوي أدباً، وهو تحول فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي"[5].

يتضح من ذلك أن الشعرية هي أساس العمل الأدبي فهي التي تميز العمل الأدبي عن غيره، وذلك عن طريق أدوات أو وسائل متنوعة. "فاللغة الشعرية هي كلية العمل الشعري أو

---

(1) المرجع نفسه، ص14.

(2) النجار، مصلح، السراب والنبع: رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/ 2005م، ص 6.

(3) انظر، عليمات، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند العذريين جميل بثينة نموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 1999م، ص 3.

(4) انظر، الخلايلة، محمد، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2004/1م، ص 15.

(5) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص 8.

النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى"[1]، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجل لتلك التجربة ولعواطف الشاعر وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جمالياً ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية، وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد اخلالاً بمفهوم الشعر أو انحرافاً به [2].

ويتم التمييز في اللغة الشعرية بطرق متنوعة، بعضها يخص الحرف، وبعضها يخص اللفظة، وبعضها يخص التركيب، وهذا التركيب يتناغم مع البناء الكلي للخطاب الشعري[3]. والأساليب اللغوية مثل التقديم والتأخير واستخدام بعض الصيغ والأدوات من نداء واستفهام وتكرار، والاستفادة من معطيات البلاغة والدراسات اللسانية.

"فالحديث عن اللغة الشعرية يفترض بحال من الأحوال الإشارة إلى الأدوات البلاغية التي نعدها سمات أسلوبية أو ظواهر قادرة على المساهمة في تشكيل بنيات النص ومنحه ألقه الشعري، ومن الظواهر التي تساهم في ذلك على سبيل المثال لا الحصر: التكرار والتشخيص والتضاد..." [4]. وهي وسائل يلجأ إليها الشاعر ليغني نصه الشعري من خلال الخلق التصويري الذي يكون معادلاً لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحث الخيال على إعادة تحليل البناء اللغوي وتركيبه[5].

---

(1) الورقي، السعيد، لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط/1984، ص67.

(2) انظر، رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص24.

(3) انظر، الحسين، أحمد جاسم، خصوصية اللغة الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، جذور، النادي الأدبي بجدة، ع2، 1999م، ص321.

(4) عبيدات، محمود، بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 2003م، ص 3.

(5) انظر، عيد، رجاء، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الاسكندرية، 1985م، ص103-ص104.

وهذا ما لا نجده في اللغة التقريرية المباشرة، إذ تبتعد اللغة الشعرية عن اللغة التقريرية المباشرة من خلال المجاز والتخييل والاستعارة، فهي وسائل لنقل اللغة من دائرتها المباشرة إلى فضاء جديد، فضاء النص في أدبيته[1]. وبذلك تجاوز للنظرة القاصرة التي كانت تُنظَر إلى المحسنات البلاغية. فيجب توسيع النظرة نحو التعمق في مدلولات تلك المحسنات والغوص وراء ما تخبؤه من معطيات شعرية تمنح النص حيويته الأدبية، فلم تعد المحسنات اللفظية أو المعنوية مجرد حلية يتزين بها النص الأدبي، بل أصبحت ذات دلالات عميقة بحاجة إلى من يتوقف عليها ويدرك قيمتها.

وينطبق الأمر ذاته على بعض مناحي الشعرية الأخرى، وذلك مثل السمات العروضية، "فالسمات العروضية: القافية والوزن والتضمين ليست مجرد محسنات صوتية، بل إنها تنجز وظيفة دلالية"[2].

وقد ركز جان كوهن (John Cohen) على أهمية النحو والصرف والمستوى المعجمي والصوتي في شعرية الكلام[3].

ومن الملاحظ على ذلك كله هو تعدد تسميات الشعرية في العصر الحديث؛ فنجد: الإنشائية، والشاعرية، وعلم الأدب، والفن الإبداعي/ الإبداع، وفن النظم، وفن الشعر، ونظرية الشعر، وبويطيقا، وبويتيك.[4] وهذه التسميات وإن اختلفت لفظاً فإنها تشير إلى المعنى ذاته، ويعود ذلك التعدد إلى اختلاف المنطلقات الفكرية لأصحابها، وتعدد مشاربهم الثقافية.[5] وهي كذلك شاهدة على أزمة المصطلح النقدي التي طالت كثيراً من المصطلحات النقدية والأدبية.

---

(1) انظر، الخلايلة، محمد، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، ص 17.

(2) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، المغرب، 1986م، ص 209.

(3) انظر، ما كتبه جان كوهن في كتابه (بنية اللغة الشعرية) الفصل السادس/ ترتيب الكلمات.

(4) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، ص26- ص33.

(5) درابسة، محمود، مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، ص16.

ب_ الزهد:

يعد تيار الزهد من التيارات الشعرية البارزة الوضوح في شعر القرن الثالث الهجري، إذ أصبح الزهد غرضا شعرياً يطرقه الشعراء؛ فانجرف شعراء كثيرون وفق هذا التيار، فخلفوا نتاجاً شعرياً كبيراً. وظهرت قصيدة الزهد بثوب يميزها عن غيرها من الموضوعات الشعرية التي سادت في تلك الفترة.

يحاول الباحث في هذا الجانب من التمهيد تشكيل صورة عامة للزهد، ومحاولة تتبع هذا التيار وفق فترات متعددة، وصولا إلى القرن الثالث الهجري في المشرق العربي، ومن خلال محاور عديدة الهدف منها الوقوف على أبرز الملامح الفنية التي شكلت قصيدة الزهد. فوجب تحديد المفهوم العام للزهد، وكشف موقف الدين الإسلامي منه، وبيان حقيقته، وغيرها من محاور اشتمل عليها هذا التمهيد.

الزهد لغة: "هو ضد الرغبة والحرص على الدنيا، والزهادة في الأشياء كلها: ضد الرغبة"[1]. "ويقال: زهد في الدنيا: ترك حلالها مخافة حسابه، وترك حرامها مخافة عقابه"[2].

يشير التعريف اللغوي لمادة زهد إلى الترك والعزوف عن الشيء، ويوحي المعنى اللغوي بالانقطاع والانصراف عن شيء مألوف.

ويأخذ التعريف اللغوي بعده في رسم تعريف شامل للزهد في الاصطلاح، فقد أشار ابن خلدون (ت808هـ) إلى أن أصل الزهد هو العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله، والزهد

---

(1) ابن منظور، جمال الدين الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2005/4م، مادة: زهد.

(2) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، القاهرة، 1972، مادة: زهد.

فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق بالخلوة والعبادة[1]. فالزهد هو الاتجاه اتجاهاً مغايراً لاتجاه العامة اللاهث خلف ملذات الحياة وشهواتها.

ويرى البعض أن الرغبة في الزهد والانقطاع للعبادة والتأمل ظهرت في جميع الأديان السماوية[2]، كما نرى عند بعض فلاسفة اليونان والهنود وغيرهم ممن اعتزلوا حياة الناس العادية وأقاموا حياتهم الخاصة.

كما وجدت بعض الشواهد على الزهد عند بعض شعراء الجاهلية، مثل أبيات لعدي بن زيد العبادي النصراني (ت36 ق.هـ) التي يتحدث فيها عن الموت وتغير الزمان ودورانه بالناس[3]. " فلم يكن الشعر العربي من قبل يخلو من خطرات في الحكمة وفي فلسفة الحياة ومآلها وفي النصح والموعظة والإرشاد، بل لقد كانت هذه المعاني تشيع في ثنايا القصائد عند بعض الشعراء"[4].

وإن لم تكن هذه الأبيات تعبر عن الزهد بالمعنى الدقيق الذي نجد الزهد قد استقر عليه لاحقا، إلا أنها قد تكون من قبيل التعبير عن الهم الإنساني المشترك وموقف الإنسان تجاه بعض القضايا والتي على رأسها قضية الموت، فكانت من القضايا التي كثيراً ما استوقفت الإنسان الجاهلي فعبر عنها خلال شعره.

---

(1) انظر، ابن خلدون، المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1995/1م، ص449.

(2) انظر عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة، المكتب الإسلامي، بيروت، 1981، ص 21.

(3) انظر، هدارة، محمد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، 1969م، ص280-281.

(4) الجواري، أحمد عبد الستار، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/ 2006م، ص272.

ولابد من إظهار موقف الدين من قضية الزهد. وهذا ما نجده جليا في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

ففي القرآن الكريم، نجد أن هنالك آيات كثيرة حثت على معنى الزهد ضمناً، إذ لم نجد ذكراً صريحاً للفظة زهد أو مشتقاتها إلا في موضع واحد، وهو في قوله تعالى: ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ﴾ [1]، وجاءت هذه الآية في معرض الحديث عن قصة سيدنا يوسف – عليه السلام–، وبالعودة إلى تفسير هذه الآية حسب ورودها في النص القرآني، يتبين أن المعنى المقصود منها أن إخوة سيدنا يوسف كانوا راغبين عنه، ولا يعلمون قدره عند الله – عز وجل – لذلك زهدوا في ثمن بيعه فرضوا به ثمناً قليلاً، وهذا ما أجمعت عليه آراء المفسرين.

وهذا لا يعني أن القرآن الكريم لم يتضمن الحديث عن الزهد، فقد دل في غير موضع على ضرورة الزهد في الدنيا والحث عليه، ومنه قوله عز وجل: ﴿وَمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ لَهْوٌ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ [2].

فهذه الآية تبين أن الحياة الدنيا لا تعدل شيئاً من الآخرة، وهذا معنى الزهد الذي يرى أن متاع الدنيا متاع زائل. فقد قال عز وجل ﴿يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ﴾ [3].

---

[1] سورة يوسف، آية: 20.

[2] سورة العنكبوت، آية: 64.

[3] سورة غافر، آية: 39.

فهذه الشواهد تدل على موقف القرآن الكريم من الزهد في الدنيا، فالآيات التي تبين صغر الدنيا واحتقارها مقارنة مع الآخرة آيات كثيرة، ومنها قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَلا تَغُرَّنَّكُمْ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَلا يَغُرَّنَّكُمْ بِاللَّهِ الْغَرُورُ﴾ [1].

فموقف القرآن الكريم من قضية الزهد في الدنيا أصبح واضحاً وإن لم يذكر الزهد بلفظه الصريح في تلك الآيات، لكنه يدرك ضمناً، فقد حث القرآن الكريم على الزهد في الحياة والرضى بالقليل، والنظر إلى الدنيا بعين الزوال، فجعله منهج حياة وعلى المسلم أن يسير وفقه.

كذلك ورد الحث على الزهد في المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي وهو السنة النبوية الشريفة، فقد ورد عن رسول الله – ﷺ– أحاديث كثيرة حثت على الزهد، ومنها قوله ﷺ: " ازهد في الدنيا يحبك الله، وازهد فيما عند الناس يحبك الناس "[2]. والحديث هنا يدل على أثر الزهد في الدنيا، ففيه كسب لرضا الله عز وجل كسب لرضا العبد ومحبة الناس، وفيه ذكر صريح للزهد. وكذلك يبين الرسول – عليه الصلاة والسلام– موقفه من الدنيا وما له منها، في قوله: " ما لي وللدنيا، مثلي ومثل الدنيا كمثل راكب قال في ظل شجرة في يوم صائف ثم راح وتركها"[3]. وعلينا أن نلتزم بما أمر به نبينا، وأن نسير على سنته، فلذلك يفترض بنا أن

---

[1] سورة فاطر، آية: 5.

[2] ابن ماجة، محمد بن يزيد القزويني، سنن ابن ماجة، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتاب العربي، جـ2، ص1373، حديث (4102).

[3] الحنبلي، أحمد بن حنبل مسند الإمام أحمد، تحقيق شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط2001/1م، جـ7، ص259، حديث (4208)، وأبو يعلى، أحمد بن علي بن مثنى، مسند أبي يعلى، تحقيق حسن سليم أسد، دار المأمون، ط1984/1م، جـ8، ص416، حديث (4998)، وقال بمعني استراح.

ننظر إلى الدنيا بعين الزوال، فهي لا تعدل عند الله شيئاً مقارنة بالآخرة، فقد قال رسولنا: " لو كانت الدنيا تعدل عند الله جناح بعوضة، ما سقى كافراً منها شربة ماء"[1].

ونخلص من ذلك أن الإسلام قد رغّب في الزهد، بل وأمر به، وجعله طريقاً للنجاة والفوز برضا الله عز وجل.

إن الزهد في نظر الإسلام أسلوب من الحياة يحياها المؤمن، وهو منهج على الإنسان أن يتبعه، ويعبر عن موقف خاص من الدنيا وزخرفها وشهواتها ولذاتها، ومن النفس ومطامعها، وأخذ الإنسان نفسه بالمجاهدات الروحية والبدنية، وهو بهذا المعنى إسلامي حث عليه الدين وأخذ به النبي وأصحابه[2].

فقد ظهر الزهد منهج حياة عند النبي وصحابته وتابعيهم، فقد أورد ابن القيم: " والذي أجمع عليه العارفون أن الزهد سفر القلب من وطن الدنيا، وأخذه في منازل الآخرة، وعلى هذا صنّف المتقدمون كتب الزهد. كالزهد لعبد الله بن المبارك، وللإمام أحمد، ولوكيع، ولهناد ابن السري، ولغيرهم. ومتعلقه ستة أشياء لا يستحق العبد اسم (الزهد) حتى يزهد فيها، وهي: المال، والصور، والرياسة، والناس، والنفس، وكل ما دون الله. وليس المراد رفضها من الملك، فقد كان سليمان وداود عليهما السلام– من أزهد أهل زمانهما، ولهما من المال والملك والنساء ما لهما، وكان نبينا (ﷺ) من أزهد البشر على الإطلاق، وله تسع نسوة، وكان علي بن أبي

---

(1) الترمذي، محمد بن عيسى، سنن الترمذي، تحقيق أحمد محمد شاكر، مطبعة مصطفى الحلبي، ط1975/2م، جـ4، ص560، حديث (2320).

(2) انظر، عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ص29.

طالب، وعبد الرحمن بن عوف، والزبير، وعثمان – رضي الله عنهم– من الزهاد مع ما كان لهم من الأموال."[1].

فالزهد لا يعني الانقطاع عن الدنيا والإعراض عن جميع ما فيها، فهذا ليس مطلب الشريعة الإسلامية "والزهد ليس انهزاما ولا ضعفا ولا سلبية في الحياة، وإنما هو قوة روحية عظيمة، وإيمان صادق، وما أحوج إنسان هذا العصر الذي يعيش في مادية محضة أن يتنسم عبق الحياة الروحية، فيتعرف على الإيثار، ويلوذ بالإيمان، ويتدثر بالأخلاق، وتطمئن نفسه القلقة حين يدرك {وَأَنَّ إِلَى رَبِّكَ الْمُنْتَهَى}"[2]. فالزهد ليس ضعفاً أو قلة حيلة، بل هو قوة تكون عندما يجاهد الإنسان بنفسه ويضبط شهواتها، فهو سلوك يسلكه الإنسان وهو موقن به ومدرك عواقبه، كما أن إنسان هذا العصر بحاجة إلى امتثال الزهد في حياته.

وليس المقصود بالزهد الإعراض عن كل ما في الحياة، وإنما هو النظر إلى الأمور بحكمة واتزان وتقدير كل شيء بقدره، " ويفهم البعض خطأ أن الزهد يعني تجنب المال بالكلية، إنما الزهد الحقيقي أن يتساوى عندك وجود المال وعدمه، وألا يشغل قلبك المال وحب الدنيا"[3]، فهذا هو الزهد الذي لا يطلب الكف عن كل ما في الحياة، فقد بيّن لنا النبي – ﷺ– حقيقة التفريق بين ذلك، فقد روي أن "جاء ثلاثة رهط إلى بيوت أزواج النبي يسألون عن عبادته (ﷺ) فلما أخبروا بها كأنهم تقالّوها فقالوا: وأين نحن من النبي (ﷺ) ؟ وقد غفر الله له ما تقدم من ذنبه وما تأخر. فقال أحدهم: أما أنا فأصلي الليل أبدا، وقال آخر: أنا أصوم الدهر ولا أفطر. وقال آخر: أنا أعتزل النساء فلا أتزوج أبداً، فجاء رسول الله ﷺ– فقال: أنتم الذين

---

(1) ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر بن أيوب، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تحقيق محمد البغدادي، دار الكتاب العربي، ط1996/3م، جـ2، ص15.

(2) الأعرابي، أبو سعيد، كتاب فيه معنى الزهد والمقالات وصنعة الزاهدين، تحقيق خديجة محمد كامل، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1998م، ص27، والآية من سورة النجم، آية: 42.

(3) المصدر نفسه، ص26.

قلتم كذا وكذا؟ أما والله إني لأخشاكم لله وأتقاكم له، ولكني أصوم وأفطر، وأصلي وأرقد، وأتزوج النساء، فمن رغب عن سنتي فليس مني"[1].

وهذا الحديث يدل على التوسط في العبادة، فإن نفس الإنسان لها عليه حق، فلا يودي بها إلى التهلكة. فثمة آيات تدعو المسلم إلى أخذ نصيبه من الدنيا والتمتع بخيراتها في حدود ما رسمه القرآن الكريم له[2]؛ قال عز وجل: { وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الآخِرَةَ وَلا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنْ الدُّنْيَا وَأَحْسِنْ كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ} [3]. فعلى الإنسان أن يأخذ من الدنيا القدر المطلوب، فلا يعرض عنها ولا ينجرف وراءها، ويدرك أن الدنيا ما هي إلا طريق إلى الآخرة.

وقد جاء في كتاب الزهد الكبير للبيهقي (ت 458هـ): " أن الزهد ثلاثة أصناف، فزهد فرض، وزهد فضل، وزهد سلامة، فالزهد الفرض الزهد في الحرام، والزهد الفضل الزهد في الحلال، والزهد السلامة الزهد في الشبهات"[4].

ونستطيع أن نعد هذا القول فارقا لأنواع ثلاثة من الزهد، فالزهد في المحرمات واجب، والزهد في الحلال مباح، لكن بقدر مناسب كما تبين سابقا، أما الزهد في الشبهات فهو أن ينصرف الإنسان عن الأمور التي قد يصعب عليه تمييز حرامها من حلالها فيتقيها دفعاً للشك.

كما أن المبالغة في الزهد قد تقود إلى التصوف؛ إذ جاءت الصوفية بفلسفة جديدة للزهد، وقد أشار ابن خلدون إلى أن الزهد "كان عاماً في الصحابة والسلف. فلما فشا الإقبال

---

(1) البخاري، صحيح البخاري، جـ 7، ص2، حديث (5063).

(2) انظر، الحلحولي، محمود، الموت والحياة في شعر الخوارج في العصر الأموي: قطري بن الفجاءة نموذجاً، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد السادس، العدد1/ 2011م، ص91-ص92.

(3) القصص: 77.

(4) البيهقي، أحمد بن حسين، الزهد الكبير، تحقيق تقي الدين الندوي، المجمع الثقافي أبو ظبي، 2004م، ص96.

على الدنيا في القرن الثاني الهجري، وما بعده، اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية أو المتصوفة"[1]، ومن الصعوبة أن نتفق مع ابن خلدون في كلامه كله، فصحيح أن المتصوفة نشأت في أحضان الزهد، إلا أن هنالك بعض الزهاد كان مذهبهم في الحياة الزهد دون أن ينجرفوا إلى التصوف بكل ما يشتمله التصوف من أمور.

وقد تفتحت تباشير التصوف الأولى في القرنين الأول والثاني الهجريين، وأخذت مقدماته بالبروز، ووصلت إلى النضج التام فيما بعد.[2] فالصوفية أو المذهب الصوفي قام على تطوير لمفاهيم الزهد وفق رؤية جديدة وفلسفة قوامها المغالاة في الانقطاع إلى الله تعالى، والعزوف عن الدنيا، والتزموا بذلك طقوساً خاصة.

"فعلى أساس الزهد الذي هو في جوهره كما رأينا اتجاه سلوكي، مضمونه التقشف والانقطاع عن الدنيا، والاتجاه إلى الله عن طريق العبادات المعروفة في الدين. نشأ تيار زهدي جديد قام على تطوير عميق لمفاهيم الزهد، هو تيار الزهد الفلسفي واكتملت عناصره فنشأ علم التصوف بمعناه الحقيقي، متأثرا في نشأته بالعناصر الأجنبية بشكل واضح"[3]. لذلك فإن الصوفية أقاموا بفلسفة الزهد فلسفة جديدة.

وهذا الرأي يعيدنا إلى الحديث السابق وهو الرهط الثلاثة الذين جاؤوا إلى النبي، ذلك أن هؤلاء الرجال قد اتجهوا نحو التصوف لكن دون علم منهم ولا قصد، إذ إن هدفهم كان التقرب إلى الله – عز وجل– دون إدراك كامل لما كانوا يفعلون، فاتجهوا إلى شيء من التصوف.

---

(1) ابن خلدون، المقدمة، ص449.

(2) انظر، ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثامنة، ص86.

(3) العطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث الهجري، ص 73.

ثم نجد أن الزهد أصبح تياراً سار معه كثير من الناس، وشهد ازدهاراً كبيراً فيما بعد القرن الأول الهجري. وجاء ازدهاره في تلك الفترة الزمنية بسبب مجموعة من العوامل التي أدت إلى تقوية هذا التيار ورفده، حتى أصبح علامة بارزة في ذلك العصر.

فنجد على رأس هذه العوامل، العامل الديني، " فإن الزهد ظاهرة عامة من الظواهر الروحية التي تنشأ في أحضان الدين وتنبثق عنه. تتطور في نطاقه وتتجه إلى قواعده وأصوله لتستمد منه ولتستلهم من عبره وعظاته القدرة على مجابهة الحياة ومعاناة مشكلاتها"[1]. فتمثل العامل الأول بأوامر الدين التي حثت على الزهد والرضى والقناعة.

أضف إلى ذلك أن المجتمع العباسي أصبح منغمساً بالملذات، فقد خف الوازع الديني في تلك الفترة، وتحول المجتمع إلى الانسياق وراء ملذات الحياة المادية، فأدى ذلك إلى التحرر من بعض القيود الاجتماعية والتحرر من ضوابط الدين.[2] وهذا الأمر سار بالمتدينين إلى ترك الدنيا والانقطاع للعبادة. واتخذوا عدة طرق لمحاولة رد الناس إلى تعاليم الدين، وإقامة شرائع الله عز وجل، ومنها الدعوة بأساليب متنوعة.

فبدأت في العصر الأموي طائفة من الناس تنصرف إلى وعظ الناس وإرشادهم، وتقص عليهم القصص التي تهدف إلى الحث على التمسك بالدين وبث الفضيلة ونشر مكارم الأخلاق، وهذه الطائفة هي طائفة الوعّاظ والقصّاص. وكان أبرز رجالها في البصرة عالمها ومرشدها الحسن البصري (ت110هـ)[3]. وقد تكامل ازدهار هذا الوعظ في العصر العباسي.[4]

---

(1) متولي، عبد الستار السيد، أدب الزهد في العصر العباسي: نشأته وتطوره وأشهر رجاله، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر القاهرة، 1972م، ص15.

(2) انظر، العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م، ص64- ص65.

(3) انظر، الجواري، أحمد عبد الستار، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص 272.

(4) انظر، ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص84.

لذلك فقد أثّرت هذه الفئة من نساك وغيرهم في ازدهار تيار الزهد، لتأثيرها بنفوس الناس في هذه المرحلة، مما جعل التأثير يشمل كافة مناحي المجتمع، حتى طال الشعر.

فبدأ الشعراء في كتابة شعر يقوم على معاني الدين الإسلامي، "واحتاجت أوامر الدين ونواهيه إلى الحث على الالتزام بها وتنفيذها، فنشأ لون جديد من الشعر هو شعر الوعظ والإرشاد، وقد حاول شعراء صدر الإسلام الإفادة من فنهم الشعري لتحقيق هذه الغاية النبيلة التي دعا إليها القرآن الكريم"[1]. وهذا مثل قوله تعالى: ﴿ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ﴾[2].

ويرفض الإسلام من الشعر ما يتعارض مع تعاليم الإسلام ومبادئه الروحية، أو يذكي روح العصبية في نفوس العرب، وتقبّل الإسلام من الشعر ما يحث على مكارم الأخلاق والفضائل التي تتفق وتعاليم الدين الإسلامي[3]. فلم يرفض الإسلام الشعر جملة، ولكنه رفض منه ما خالف تعاليمه، وقبل منه ما قام على الحق والصدق ومكارم الأخلاق[4]. وظهر هذا في الشعر، فاتجه شعراء المسلمين إلى تطبيق ما جاءت به تعاليم الدين الإسلامي، فكان _تبعاً لذلك_ لابد من ظهور الزهد في شعرهم بوصفهم جزءاً من المجتمع الإسلامي.

---

(1) العاني، سامي مكي، الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، 1978م، ص69.

(2) سورة النحل، آية: 125.

(3) انظر، عتيق، عبد العزيز، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط3/ 1974م، ص43 – 44.

(4) انظر، صابر، نجوى، النقد الأخلاقي: أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت، ط1/ 1990م، ص220.

وكان الشاعر يجد في شعر الزهد المأمن من الانسياق وراء شعرٍ قد نهى الإسلام عنه، والشاعر بذلك لا يريد أن يدخل نفسه في دائرة الشك. فيصبح شعر الزهد فرصة للشعراء في بث فنهم الشعري.

وهنالك عامل آخر أثر في نمو تيار الزهد ونشاطه أكثر وهو العامل السياسي، الذي طال تأثيره كافة مناحي الحياة في ذلك العصر، من خلال مجموعة من الأحداث السياسية الكبيرة.

وأول هذه الأحداث بدأت بوفاة النبي محمد عليه الصلاة والسلام؛ إذ لم يعين النبي خليفة بعده، مما استدعى حدوث نزاعات وانشقاقات بين صفوف المسلمين، فكان من أسباب هذه النزاعات حدوث اضطرابات في المجتمع؛ سياسية وفكرية واجتماعية، وساده التنابذ والشقاق، فخافت مجموعة من الناس أن يقعوا في الإثم فاتجهوا إلى حياة الزهد[1]. ولجأت هذه المجموعة إلى الزهد وكان شعارهم الفرار من الدنيا، مفسرين أن هذه الأحوال السيئة لم تكن إلا بسبب غضب الله -عز وجل- لأنهم تخلوا عن طريقه، فتخلى عنهم، وأن الخلاص لا يكون إلا بالرجوع إليه والتوبة الخالصة[2].

فظهر الزهد عند بعض الفرق ومنهم المرجئة، "وهم حزب لا يريد أن يغمس يده في الفتن، ولا يريق دماء حزب، بل ولا يحكم بتخطئة فريق وتصويب آخر، وأن السبب المباشر في تكوينه هو اختلاف الأحزاب في الرأي، والسبب البعيد هو الخلافة، فلولا الخلافة ما كانت خوارج ولا شيعة، وإذن لا يكون مرجئة"[3]. لذلك ظهر الزهاد في موقف محايد، دون الانقياد

---

(1) انظر، عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث الهجري، ص 40.

(2) انظر، السيد متولي، عبد الستار، أدب الزهد في العصر العباسي، ص 67.

(3) أمين، أحمد، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت _ لبنان، ط10/ 1969م، ص 279.

إلى فئة أو حزب بذاته، وإنما اللجوء إلى الله عز وجل خوفاً من الفتن، وأملاً في الخلاص من هذه الحال.

ونجد للعامل الثقافي دوراً بارزاً في تغذية تيار الزهد، ويتمثل بالتطور الذي شهده هذا العصر، وما حمله هذا التطور من ظهور فرق جديدة دعت إلى التمسك بالدين بوسائل متنوعة[1].

وكان من ذلك ازدهار حركات الترجمة، التي أتاحت للمسلمين الاطلاع على النتاج الفكري للحضارات الأخرى، من فلسفة وأدب وحكم، وخاصة فيما يتعلق بالأخلاق، والفضيلة وتهذيب النفس[2]. فمن خلال عامل الثقافة استطاع المسلمون الاطلاع على ما عند غيرهم من الأمم، وبالتالي الاستفادة من بعض ما عندهم، ومن ذلك ما وجدناه من تأثر العرب بحكم اليونانيين وفلسفتهم.

ويبرز دور المجتمع في تيار الزهد، ومرد ذلك العامل هو ظهور فوارق اجتماعية بين الناس في تلك الفترة، فانقسم المجتمع أقساماً حسب الوضع الاقتصادي المادي. فيدل ظاهر الحال على وجود طبقتين على طرفي نقيض: طبقة يستأثرون بالنعيم، وطبقة أخرى كادحة معدمة،[3] فكانت تلجأ الفرقة البائسة المعدمة إلى حياة الزهد، لعدم قدرتها على العيش كبقية الشعب، وكنوع من التعويض عن شيء فقدوه في الدنيا أملاً أن يجدوه في الآخرة.

وكان من مظاهر الترف والنعيم انصراف بعض المسلمين إلى بناء القصور، واقتناء الأموال الطائلة، مما دفع بعض الجماعات الإسلامية إلى تبني حركة زهد حقيقية، هدفها

---

[1] انظر، عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث الهجري، ص 52.

[2] انظر، المرجع نفسه، ص 53.

[3] انظر، العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص58.

الابتعاد عن ملذات الدنيا[1]. وعلى الأغلب فإن هذه الجماعات لم تكن تملك من القصور والأموال وغيرها ما كانت تملكه الجماعات الأخرى.

وكان من نتائج ازدهار تيار الزهد وشدة إقبال الناس عليه أن ظهرت مؤلفات كثيرة موضوعها الزهد. ووصلت كتب الزهد قرابة ستة وسبعين مصنفاً. ولكن بعضها لم يطبع ولم يحقق بعد[2].

وكان هدف مؤلفي هذه الكتب حث الناس على الاقتداء بسيرة زهاد الأمة السابقين من الأنبياء والصحابة وغيرهم[3]، وأخذ العبرة منهم والعظة.

وبناء على ما تقدم ظهر تيار الزهد بشكل بارز في هذه المرحلة حتى أصبح مسلكاً لكثير من النساك والمسلمين. ولقد كان الشعراء أحد تلك الفئات التي سارت وفق هذا التيار الحياتي، فعبّر الشعراء عما يجول في خواطرهم من مشاعر خلال شعرهم. "ولقد كان للزهد

---

(1) انظر، الهرفي، محمد علي، أثر القرآن الكريم والحديث في شعر أبي العتاهية، دار المريخ، الدمام، السعودية، 1981م، ص23.

(2) ابن المبارك، عبد الله المروزي، الزهد والرقائق، مقدمة المحقق، ص34. ومن أشهر الكتب التي ألفت في الزهد: كتاب الزهد للإمام شيخ الإسلام عبد الله بن المبارك المروزي (ت 181هـ) وقد ضبط نصّه وخرّج أحاديثه وعلق عليه الشيخ أحمد فريد، وكتاب الزهد للإمام وكيع بن الجراح (ت 197هـ) وقد حققه الدكتور عبد الجبار الفريوائي، وكتاب الزهد للإمام الحافظ أسد بن موسى (ت 212هـ) وهو بتحقيق أبي إسحاق الحويني، وكتاب الزهد للإمام أحمد بن حنبل (ت 241هـ) وقد صحّحه عبد الرحمن بن قاسم، وكتاب الزهد للإمام هناء بن السري (ت243هـ)، وهو بتحقيق محمد أبي الليث الخير آبادي، وكتاب الزهد للإمام الحافظ أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني، صاحب السنن (ت275هـ) بتحقيق ياسر بن إبراهيم محمد، وغنيم بن غنيم، وكتاب الزهد للإمام أبي بكر أحمد بن عمرو بن أبي عاصم (ت 287هـ) بتحقيق عبد العلي عبد الحميد حامد، وكتاب الفوائد والزهد والرقائق والمراثي للخالدي (ت 348هـ)، وكتاب الزهد وصفة الزاهدين لابن الأعرابي (ت 392هـ) طبعته دار الصحابة، وكتاب الزهد الكبير للإمام أحمد بن حسين البيهقي (ت 458هـ) بتحقيق تقي الدين الندوي. وللتوسع في ذلك انظر موسوعة فهارس كتب الزهد، شريف، محمد محمد، دار ابن الجوزي للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1/ 1991م، ص3_ص4، حيث قام بوضع فهارس عامة لجميع الأحاديث الواردة في كتب الزهد تلك ورتبها ترتيباً ألفبائياً، وانظر تفاصيل ذلك في كتاب الزهد لابن المبارك مقدمة المحقق. ص 34 – 38. وأغلب هذه الكتب عبارة عن نصوص في الزهد من أحاديث نبوية وبعض من صور حياة السلف الصالح في الزهد.

(3) الهرفي، محمد علي، أثر القرآن الكريم والحديث في شعر أبي العتاهية، ص 319.

في أدب العرب، ولا سيّما في الشعر منه، شأن كبير وحضور بارز لافت للنظـر"[1]، فظهـر الشعر الزهدي الذي هو صدى لتيار كبير له أسسه وقواعده ومميزاته التي ميزته عن غيره من الأغراض الشعرية؛ إذ أصبح غرضاً شعرياً مستقلاً.

فقد وردت إشارات لبعض النقاد القدامى عدت الزهد أحد الأغراض الشعرية، كما فـي حديث ابن قتيبة (ت 276هـ) عن أبي العتاهية (ت211هـ): "وشعره في الزهد كثير حسن ورقيق سهل"[2]، وكذلك ما نجده من قول ابن رشيق القيرواني (ت 608هـ): "أصناف الشعر أربعة: المديح والهجاء والحكمة واللهو، ثم يتفرع من كل صنف من ذلك فنون: فيكـون فـي المديح المراثي والافتخار والشكر، ثم يكون من الهجاء الذم والعتاب والاستبطاء، ومن الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ، ويكون من اللهو الغزل والطرب وصفة الخمـر والمخمـور"[3]. وكذلك في قول القيرواني نفسه في أصناف الشعر: " ... فشعر هو خير كله وذلك ما كان فـي باب الزهد والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثل به الخير ..."[4]. فيستنتج من ذلك كله أن العرب القدامى تنبهوا لقيمة شعر الزهد، بل عدوه من الأغراض الشعرية الكبرى على مـر العصور والأزمنة، فكان كل من تجود له قريحته من الشعراء ورجال الدين والنساك ينسج في موضوع الزهد[5]. فالشاعر لا ينفصل عن مجتمعه، وتبقى للعوامل الخارجية الدور البارز في

---

[1] المغيض، تركي، الزهد عند أبي العتاهية وأبي العلاء المعري: دراسة مقارنة، مجلة جامعة الملك سـعود، مجلد 4، 1992م، ص391.

[2] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط/ 1958م.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1/ 2001م، جـ1، ص109.

[4] المصدر نفسه، جـ 1، ص106.

[5] السعيدي، ناجية، الزهد في الشعر الأندلسي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، ص 30.

تكوينه الشعري، لذلك وجدنا قبولاً كبيراً لتيار الزهد عند المجتمع، فانتشر شعر الزهد انتشاراً واسعاً.

ومما يدل على سعة انتشار شعر الزهد في هذا العصر أنه من الصعوبة أن يخلو ديوان شاعر من أشعار فيه، حتى أبو نواس الماجن نجد له أشعاراً كثيرة محورها الزهد، وكان منها ما يدور دورانا واسعا على ألسنة الناس، حتى غدا وكأنه من كبار الزهاد في هذا العصر[1]. أضف إلى ذلك "أن شعراء هذا العصر وأدباءه كانوا قد اتخذوا لأنفسهم قاعدة، وهي أن يستمتعوا بملذات الحياة ما استطاعوا، فإذا أدركهم الشيب والضعف لجؤوا إلى عفوا الله، ولاذوا به"[2]. فبرز مجموعة من الشعراء ممن لم يكونوا زهاداً بالأصل، ولكنهم كتبوا شعراً في الزهد لا يقل قيمة عن شعر الشعراء الزهاد.

وكذلك "مما يدل على انتشار حركة الزهد، وتعلق الناس بها في القرن الثاني، أن عامة أهل بغداد كانت تتعلق بزهديات أبي العتاهية، وتتغنى بها، بل إن الرشيد كان يبكي عندما يسمع بعض قصائده"[3]. فانتشرت قصائد الزهد انتشارا نال إعجاب الكثيرين من الناس، حتى وصل إلى الخلفاء والحكام.

وظهرت قصيدة الزهد بثوب فني جديد بعض الشيء يميزها عن غيرها، ومن أبرز تلك الخصائص الفنية التي تميزت بها: عدم الخضوع لنظام القصيدة التقليدية، والتخلي عن المقدمات الطللية، وتميزت لغة الشعر بلغة أخرى مختلفة عن لغة الشعر في باقي

---

[1] انظر، ضيف، شوقي، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، القاهرة، ط1977/2م، ص 88.

[2] حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، ط12، د. ت، جـ2، ص44.

[3] الهرفي، محمد علي، أثر القرآن الكريم والحديث في شعر أبي العتاهية، دار المريخ، الدمام، السعودية، 1981، ص 29.

الموضوعات، واتسمت القصيدة بالسهولة في الألفاظ والليونة، والميل في بعض الأوقات إلى الأخذ بالألفاظ الشعبية.

فكان شعر الزهد قريباً جداً من الشعبية من ناحيتين: المضمون واللغة؛ إذ كانت لغته قريبة جداً من لغة الحياة اليومية حتى تمس قلوب الناس دون حجاب أو تعقيد أو غرابة في الألفاظ.[1] فالشاعر حينما ينظم قصيدته يتعمد هذه السهولة في الألفاظ والتراكيب والصور حتى تكتسب قصيدته أكبر قدر من الرواج، وحتى يسهل التأثير في المتلقين.

وتعبر القصيدة عند الشاعر عن موقف صادق، عبر نفحات إيمانية صادقة يمسر بها الشاعر، فلا مجال للتصنع فيها، وهي بذلك تختلف عن قصيدة الرثاء أو الغزل أو غيرها من القصائد، ذلك "لأن الشاعر المتغزل والراثي يحدثك عن نفسه، ولكنه يحدثك عن غيره أيضاً وفي آن واحد. بخلاف الشاعر الزاهد الذي لا يحيد في الغالب عن الاستماع إلى صوت الذات وهواجس النفس"[2]. وقد تكون هذه النفحات التي يمر بها الشاعر الزاهد بين الحين والآخر هي السبب وراء انتشار المقطعات الشعرية في شعر الزهد.

ولم يكن شعر الزهد وسيلة للكسب ولا غاية لإرضاء الملوك، بل كان وسيلة للتعبير عما يجول في النفوس من مشاعر[3]. ولعل قول أبي العتاهية يؤيد ذلك، إذ يقول: "الزهد ليس من مذاهب الملوك، ولا من مذاهب رواة الشعر ولا طلاب الغريب، وهو مذهب أشغق الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء، وأصحاب الرياء والعامة، وأعجب الأشياء إليهم ما

---

[1] انظر، ضيف، شوقي، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، ص 87.

[2] ابن عامر، توفيق، دراسات في الزهد والتصوف، الدار العربية للكتاب، تونس، ط/ 1981م، ص25.

[3] انظر، عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث الهجريين، ص 83.

فهموه"[1]. فكلام أبي العتاهية يدل على أن لا غاية من وراء هذا الشعر سوى التعبير عن إحساس صادق صادر عن تجربة حقيقية ومشاعر قادت صاحبها لأن يعبر عنها.

ومصادر هذا الشعر متنوعة؛ فتعتمد على القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والحياة وما فيها من تجارب ذاتية مر بها الشاعر، وكذلك يأخذ الشاعر من الشعر العربي في صوره وتعابيره وتراكيبه. كل هذه المصادر تمتزج بفلسفة ذاتية للشاعر بوصفه أحد زهاد عصره، إذ ظهر شعر الزهد يحمل فلسفة جديدة في النظرة إلى الحياة، تتضمن موقف الشاعر من الحياة والآخرة، وكل ما يتعلق بالنفس البشرية.

وجاء شعر الزهد في محاور عدة لعل من أبرزها: ذكر الموت والقبر وعذابه والتذكير بالآخرة، وزوال الدنيا والبعث والنشور، واحتقار الدنيا مقابل الآخرة، والقضاء والقدر والرضا والقناعة والتوبة والرجوع إلى الله عز وجل والحكمة والنصح والدعوة إلى مكارم الأخلاق وذم الدهر وغيرها من محاور.[2] وهي محاور إيمانية بلا شك تأخذ أوامرها ونواهيها من تعاليم الدين الإسلامي، ويصوغها الشاعر من خلال فلسفته الزهدية الخاصة.

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، ط2002/1م، مجلد، ص56.

[2] انظر تفصيل هذه المحاور في رسالة ناجية السعيدي، الزهد في الشعر الأندلسي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ص87 وما بعدها.

الفصل الأول

تجليات التكرار في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري

الفصل الأول

تجليات التكرار في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري

جاءت قصيدة الزهد غنية بالأساليب الفنية التي اتبعها الشعراء في التعبير عن موقفهم الشعري، وهذه الأساليب عَبَّرت عن عمق التجربة الشعرية، ممّا منح النص شعرية كبيرة.

ومن هذه الأساليب التكرار؛ إذ نجده مولداً من مولدات الشعرية في قصيدة الزهد. فلم يتوقف دوره عند الناحية الزخرفية. بل تعداها ليرسم ملامح فنية أكسبت النص حيوية وجمالاً، "فالتكرار عندما يدخل في سياق النص الشعري يكتسب – دون شك – طاقات إيحائية من تلك الطاقات التي تحملها اللغة الشعرية نفسها، فلغة الشعر غنية بطاقاتها ودلالاتها، لأن استخدام اللغة في الشعر يختلف عنه في النثر"[1]. لذلك أصبح التكرار رافداً من روافد الشعرية التي ميزت لغة الشعر عن لغة النثر. "ويعتمد في طبيعته على الإعادة لقوالب لغوية متنوعة ومختلفة في إيقاعها وطاقاتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات المميزة عن لغة النثر"[2].

وبناءً على ذلك فإن التكرار يحمل دلالات فنية ونفسية تدل على الاهتمام بجانب محدد من موضوع ما والتركيز عليه، ويستحوذ هذا الاهتمام على حواس الإنسان وملكاته[3]، فالتكرار أمر مقصود من المبدع، ومصدره التجربة الشعرية والحالة النفسية والانفعالية[4].

---

(1) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، ودار الكندي، إربد، الأردن، ط1/ 2001م، ص 20.

(2) المنصور، زهير، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، جـ 13، ع 21، رمضان 1421هـ، ص1308.

(3) انظر، جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت_ لبنان، ط1/ 1980م، ص67.

(4) انظر، السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب – بيروت، ط2/ 1986م، ص 79.

فنفسية الأديب أو الفنان هي المصدر لهذا الأسلوب. كما أن للتكرار قيمة جمالية في مختلف الفنون من رسم وموسيقى وشعر وغيرها، وهذه القيمة توجد في التكرار بدرجات متفاوتة؛ كتكرار الألوان في اللوحة وتكرار الألحان في العزف[1]. فيلجأ الفنان إلى تكرار الألوان التي تعبر عن التركيز على جوانب معينة من عمله الفني. فتتجلى قيمة التكرار في الفنون جميعها لا في الشعر وحده.

وأما في الشعر العربي، فقد عرف الشعر التكرار على طوال عصوره، حتى يمكننا القول إنه امتاز بهذه الصفة، ولعل تكرار التفاعيل العروضية داخل البيت الواحد تحمل شيئاً من هذا التكرار ودلالاته[2]. ولا بد من الوقوف على تعريف يبين التكرار وأهميته وكشف جوانبه.

وقد جاء في لسان العرب: كَرَّرَ الشيءَ وكَرْكَرَهُ: أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كررت عليه الحديث وكركرته: إذا رددته عليه. ومنه التكرار[3]، وكرر الشيء تكريراً وتَكراراً: أعاده مرة بعد أخرى[4]. فدلالة مادة (كرر) هي إعادة الشيء أكثر من مرة، وفي الكلام "هو إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة من نص أدبي واحد"[5].

---

(1) انظر، المصدر نفسه، ص 45.

(2) انظر ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 15، وانظر، الهليل، عبد الرحمن، التكرار في شعر الخنساء، دراسة فنية، دار المؤيد الرياض، السعودية، ط1/ 1999م، ص 21.

(3) انظر، لسان العرب، مادة، كرر.

(4) انظر، المعجم الوسيط، مادة: كرر.

(5) السيد، شفيع، البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2/ 1996م، ص212.

ومن خلال هذا التعريف نلاحظ أن التكرار يتشكل من قسمين أو مستويين:

الأول مستوى لفظي ومعنوي، والثاني مستوى معنوي[1]، فالمعنوي واللفظي كتكرار اللفظ نفسه، أما المعنوي فهو ذكر اللفظ ثم ذكر لفظ آخر يحمل نفس دلالة اللفظ الأول، وهو تكرر المعنى فقط. ويعد هذا من التكرار لأن المقصد من التكرار ليس ترديد الألفاظ وحسب، وإنما ما تحمله هذه الألفاظ من دلالات، لذلك نجد تكرار الفكرة من أنماط التكرار التي يختزنها النص الأدبي.

فذكر اللفظ أو المعنى أكثر من مرة في البيت أو في القصيدة يدل على تركيز الشاعر على جهة معينة من العبارة، وتدل على اعتناء الشاعر بها أكثر من غيرها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة من العبارة. ويكشف عن اهتمام المتكلم بهذه النقطة؛ ليصبح بإمكاننا أن نجعل هذا التكرار مفتاحاً للدخول إلى عالم النص، فهو يدرس الأثر ويحلل نفسية صاحبه[2]. كما أن له دوراً مهماً في إضاءة التجربة وتعميقها[3].

وترى الدراسات الأسلوبية للتكرار قيمة كبيرة في التعبير عن مشاعر المبدع، "فالتكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية المهمة في الكشف عن كثير من القضايا المخبوءة داخل نفس الإنسان وفي عمقها، فيكشف بالتالي عن موقفه الانفعالي؛ إذ إن تكرار كلمة ما يعكس طبيعة علاقة الشاعر بها، وبالتالي، فإن للتكرار جانباً وظيفياً مهماً، فهو يضيء النص، ويفتح أبوابه الموصدة، لذلك لا بد أن ينظر للكلمات المكررة من خلال السياق، وليس خارج نطاقه، وإلا

---

(1) انظر، القرعان، فايز، التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مؤتة للبحوث والدراسات، م1، ع6، 1996م، ص73.

(2) انظر، الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط8/ 1992م، ص 276.

(3) انظر، الكيلاني، إيمان، بدر شاكر السيّاب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط2008/1م، ص 284.

بدت مجرد كلمات مكررة منفصلة لا حياة فيها"[1]. ويجب أن تكون الكلمة المكررة وثيقة الارتباط بالمعنى العام، وإلا كانت لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها[2].

ولا يشترط في التكرار أن يتتابع في أبيات متصلة، بل قد تتناثر الكلمة في القصيدة كلها، "فليس بالضرورة أن يكون طرفا التكرار في بيتين متواليين، حتى يتم السبك وتتجسد الاستمرارية. بل يمكن أن يتم هذا وطرفا التكرار في أبيات متباعدة"[3].

ولقد تنبه العرب القدامى إلى التكرار ودوره في التجربة الشعرية، فدرسوه من منطلقات متنوعة، فبعضهم أشار إليه وعرّفه ووقف عند بعض حدوده، ومنهم من درس التكرار في القرآن الكريم بوصفه جزءاً من إعجازه.

ومن هؤلاء: ابن قتيبة (ت 276هـ)، وابن جنّي (ت392هـ)، وابن فارس (ت395هـ)، وابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ)، وابن سنان الخفاجي (ت 466هـ)، والكرماني(ت505 هـ)، وابن الأثير (ت 637هـ)، وحازم القرطاجني (ت 684 هـ)، وابن معصوم(ت1120ه)[4]. ومجمل آرائهم تدور حول الربط بين التكرار والمثير النفسي

---

(1) نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد 20، العدد الثامن ،2005م، ص49.

(2) انظر، ديب، إيلين، التكرار، مجلة جامعة البعث، مجلد 28، عدد 3/ 2006م، ص216.

(3) عبد الحميد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص88.

(4) للإطلاع على آراء القدامى بالتفصيل انظر، ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، دار التراث، ط2/ 1973م، ص 235، وانظر، ابن جني: الخصائص، ص 101- ص 104وانظر، ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، علّق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1997/1م، ص 158، ، وانظر ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة أبو صبيح، القاهرة، ط/ 1969، ص 106، وانظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط1/ 2001م، ج2، ص 92، وانظر، الكرماني محمود بن حمزة، أسرار التكرار في القرآن المسمى البرهان في توجيه متشابه القرآن لما فيه من الحجة والبيان، دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الفضيلة د. ت.

والغاية النفسية، ومحاولة التنبيه على قيمة التكرار في إعجاز القرآن الكريم، سواء كان التكرار في الألفاظ أو في الأفكار أو في القصص، والوقوف على أنواع التكرار وغيرها من آراء تختلف باختلاف منطلقات أصحابها. فلم تكن نظرة القدامى إلى التكرار واحدة، بل إنهم نظروا إليه من زوايا عدة."وتبرز قيمة التكرار في التراث العربي البلاغي والنقدي من خلال تقسيم التكرار قسمين: مفيد وغير مفيد"[1]، فالتكرار المقبول هو التكرار المفيد والذي يحقق غاية، أما الذي فيه تكلف ودون فائدة فهو تكرار مرفوض.

فيرتكز تعريف القدامى للتكرار على نقطة واحدة، هي الفائدة أو الوظيفة التي يؤديها، فإن لم يكن له غاية كان بلا فائدة، ويدل على ضعف الكلام، وهذه الفائدة هي السمة الغالبة على تعريف القدامى والمحدثين للتكرار، مع وجود فروقات بسيطة بينهم[2].

وبالنظر إلى التعريفات الحديثة للتكرار نجدها امتداداً لتعريفات القدامى، لكن بتوسع أكبر، ومن هذا التوسع الوقوف على تجليات التكرار ورصد قيمته داخل النص الأدبي واعتباره مثيراً أسلوبياً وملمحاً عالي القيمة من ملامح الشعرية.

وللتكرار قيمة كبيرة في المعنى والمبنى؛ فمن حيث المعاني والأفكار فإنه يؤكد المعنى أو يوضحه أو يقويه أو يقود إلى استغراق تفاصيله وأجزائه، ومن حيث المباني والألفاظ فإن

إذ درس فيه التكرار في القرآن الكريم وجمع آياته وأراء المفسرين فيها، وانظر ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي _ الرياض، ط1403/2هـ، ج3، ص7، وانظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص36، وانظر، ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1966/1م، جـ5، ص345.

[1] الحمود، علي، ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماوي (ديوان عناقيد الضياء أنموذجاً)، عالم الكتب، مجلد 3، عدد 1، سبتمبر، 2008م، ص55.

[2] انظر، العلي، بشار، التكرار في شعر أبي العتاهية بين البلاغة والأسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2008م، ص10.

التكرار يضفي على اللفظ العناية والاهتمام، ويميزه عن غيره من الألفاظ[1]. فهذه من الأغراض التي يؤديها التكرار في البناء الفني، وكذلك فإن للتكرار فائدة في المعاني." وهي تقوية المعاني الصورية، وهو في حقيقته ينصب على الألوان الإجمالية، والمعاني العامة التي تصاحب جو القصيدة، وأكثر ما يكون في مقدمات القصائد؛ لأن المقدمات إنما هي أبداً تمهيد وتهيئة، ويعمد فيها الشعراء إلى خلق أجواء عاطفية يخلصون منها إلى أغراضهم"[2].

ونجد التكرار يبدأ من الحرف ليصل إلى الكلمة الواحدة، ثم إلى الجملة التي قد تمتد لتشمل شطر بيت بأكمله، إلى تكرار الفكرة التي نجدها تدور داخل القصيدة نفسها، أو داخل الغرض الشعري نفسه.

ومستويات التكرار التي تعالجها هذه الدراسة هي: تكرار الكلمة، وتكرار البداية، وتكرار الفكرة، وتكرار الأدوات والأساليب، وتكرار رد العجز على الصدر.

---

(1) انظر: الهليل، عبد الرحمن، التكرار في شعر الخنساء، ص 30- ص 31.

(2) الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الدار السودانية، الخرطوم، السودان ط/ 1955، ج2/ ص520.

أ- تكرار الكلمة:

ومما يطالعنا من أشكال التكرار في شعر الزهد تكرار الكلمة، وهذا النمط من التكرار ذو قيمة كبيرة في القصيدة التي يأتي فيها؛ إذ يدل على تركيز الشاعر على هذا الجانب أكثر من غيره، وبذلك تكون الكلمة بتكرارها زاوية نظر للشاعر، يعبر من خلالها عن فكرة ما. ويخدم التكرار وظيفة مهمة وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة معينة يود الشاعر أن يؤكدها أو ينبه القارئ عليها[1]. وبذلك تصبح هذه الكلمة مثيراً أسلوبياً على القارئ أن يتلمس دلالته وأن يبحث عما يخفيه هذا المثير الأسلوبي الذي لم يأتِ من فراغ. "إذ لم يلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب التكريري إلا لغاية، قصد الشاعر لذلك أم لم يقصد. وتتعدد هذه الغايات والأهداف بتنوع الباعث النفسي أو العقلي عليها"[2]. " فشاعر الزهد يقصد إلى الترغيب بالعمل للآخرة، والترهيب برغائب الدنيا ولذاذاتها، منطلقاً من المفهوم الديني وتفسيره للحياة، لكن ما يدهش المتلقي هو أن الشاعر الزاهد استغل التكرار كمادة إعلانية مضيئة وفاعلة تخدم رسالته التي تحمل شيفراتها غير المقروءة مضامين فكرية تتفلت من عقال الزهد بمفهومه الديني السوي المتفق عليه داخل الأنساق الثقافية لدى المجتمع العباسي آنذاك"[3].

---

[1] انظر، الجعافرة، ماجد، ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مجلد 12، عدد 1/ 1990م، ص49.

[2] الزيود، عبد الباسط، التكرار في شعر عرار، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد26/101، ص 97.

[3] البكور، حسن، و فؤاد شتات، جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، بحث قبل للنشر بتاريخ 18/4/ 2010م، ص 9.

والقارئ لشعر الزهد في هذا القرن (القرن الثالث الهجري)، تطالعه كثير من الكلمات التي تتكرر على ألسنة الشعراء، والتي في مجملها تدور حول معاني الزهد والحكمة والموعظة. ومنها: أسماء الله الحسنى وصفاته، والدهر، والصدق، والصبر، والدنيا، والرزق، والموت، وغيرها.

- تكرار أسماء الله الحسنى وصفاته:

وأسماء الجلالة مما نجده كثير التكرار في شعر الزهد، ويأتي توظيف لفظ الجلالة لغايات متنوعة عند الشعراء تختلف باختلاف فكرة صاحبها، كما نجد في قصيدة أبي العتاهية (ت211 هـ):

أَغفَلتَ مِن دارِ البَقاءِ نَعيمَها وَطَلَبتَ في دارِ الفَناءِ نَعيما

وَعَصَيتَ رَبَّكَ يا اِبنَ آدَمَ جاهِداً فَوَجَدتَ رَبَّكَ إِذ عَصَيتَ حَليما

وَسَأَلتَ رَبَّكَ يا اِبنَ آدَمَ رَغبَةً فَوَجَدتَ رَبَّكَ إِذ سَأَلتَ كَريما

وَدَعَوتَ رَبَّكَ يا اِبنَ آدَمَ رَهبَةً فَوَجَدتَ رَبَّكَ إِذ دَعَوتَ رَحيما

فَلَئِن شَكَرتَ لَتَشكُرَنَّ لِمُنعِمٍ وَلَئِن كَفَرتَ لَتَكفُرَنَّ عَظيما

فَتَبارَكَ اللَهُ الَّذي هُوَ لَم يَزَل مَلِكاً بِما تُخفي الصُدورُ عَليما[1]

يظهر تكرار اللفظ (ربك) جلياً في الأبيات السابقة، إذ تسيطر هذه الكلمة على الأبيات فتظهر في صدر البيت وفي عجزه، وهي تحمل دلالة كبيرة، وإلا لما أصر عليها الشاعر في أبياته.

---

[1] أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، عني بتحقيقها شكري فيصل، دار الملاح للطباعة والنشر، مطبعة جامعة دمشق، ط/1965م، ص344.

لقد وظَّف الشاعر هذا اللفظ بوصفه ركيزة يرتكز عليها في طرح معانيه، فتشكل هذه الكلمة جسراً يعبر من خلاله بين المعاني، وذلك لأن الشاعر يخاطب (ابن آدم) في أسلوب وعظي، لجأ في هذا الأسلوب إلى وسيلة منطقية لكي يقنع المخاطب بما يطرح من خلال موقع لفظة (ربك) بين الكلمات، فلو تأملنا الأبيات لوجدنا أنها اشتملت على معاتبة ابن آدم بسبب عصيانه لربه، فيخاطبه من خلال الفعل ونتيجته فابن آدم عصى ربه، فوجده حليماً يعفو عن عصيانه، وهذا بخلاف ما يتوقعه المتلقي؛ إذ يقابل الله إساءة عبده بالإحسان، ولا يقابلها بالسخط، فالشاعر بهذا الأسلوب يعطي صورة من صور رحمة الله بعباده، وكذلك في البيت الذي يتبعه يسأل ابن آدم ربه فيجده كريماً يعطيه ما يريد، وفي البيت الذي يليه يدعو ابن آدم ربه فيجده رحيماً يجيب دعوته. وكأن الشاعر يخاطب ابن آدم بقوله لماذا تعصي ربك بعد وأنت تجده قد غفر لك وتجاوز عن معصيتك وأعطاك ما سألت فاستجاب لك في دعوتك.

وقد جاء توظيف لفظ الجلالة كالآتي:

الفعل		نتيجته
عصيت ربك	←	فوجدت ربك حليماً
سألت ربك	←	فوجدت ربك كريماً
دعوت ربك	←	فوجدت ربك رحيماً

فإن موقع تكرار كلمة (ربك) جاء ليصل العبد بربه في أحواله كلها، فاستخدمه مع ذكر الفعل ونتيجته، وجاء هذا اللفظ وسيلة أو واسطة بين العبد وربه، لذلك لم يترك الشاعر للمخاطب مجالاً في فكرته التي يطرحها، وأنه ليس غير الله من أحد يعفو أو يعطي أو يرحم، ولعل هذا ما يؤكده البيت الأخير:

فَتَبارَكَ اللَهُ الَّذي هُوَ لَم يَزَل مَلِكاً بِما تُخفي الصُدورُ عَليما

فجاء البيت الأخير محصلة أو نتيجة لما جاء في الأبيات السابقة له. لقد تكفل التكرار في هذه الأبيات برسم دلالة الخطاب الشعري في النص.

ومن الأمثلة الأخرى على تكرار لفظ الجلالة في شعر الزهد ما نجده في أبيات محمد بن حازم الباهلي (ت 215 هـ):

طوبى لِمَن يَتَولّى اللّه خالِقَهُ   وَمَن إلى اللّهِ يَلجَأ يَكفِهِ اللّهُ

وَرُبَّ حاذِرِ أمرٍ يَستَكينُ لَهُ   يَنجو وَخَيرَتُهُ ما قَدَّرَ اللّهُ

وَمَن دَعا اللّهَ في اللّأواءِ أنقَذَهُ   وَكُلُّ كَربٍ شَديدٍ يَكفِهِ اللّهُ[1]

يغلب تكرار لفظ الجلالة في الأبيات؛ إذ تكرر ست مرات في ثلاثة أبيات، هذا غير تكرار الضمائر التي تعود على لفظ الجلالة نفسه.

إن ذات الشاعر وهو ينظم هذه الأبيات تلهج بذكر الله، لذلك حاول أن يضع لفظ الجلالة في كل جملة، وحين تنطلق الأبيات من ذات المبدع إلى المتلقي يدرك المتلقي مدى قصدية الشاعر في الإلحاح على ذكر لفظ الجلالة في هذه الأبيات، لأن الشاعر بإمكانه الاستعانة بالضمائر التي تدل على لفظ الجلالة دون أن يخل في المعنى، لكنه قصد تكرار اللفظ نفسه.

وصنيع الشاعر هنا جاء ليؤثر بالمتلقي قدر الإمكان، فجاء على النحو الآتي: هنيئاً لمن يتولاه الله، وأن اللجوء إلى الله، وأن الكفاية من الله، وأن النجاة من الله، والمنقذ من كل كرب هو الله. " إن التكرار المتراكم لكلمة (الله) أعطى تأكيداً وتعزيزاً لفكرة الشاعر الرامية إلى حث الإنسان اللاهي إلى الرجوع إلى الله والتقرب إليه بالإكثار من الطاعات والعبادات"[2]. وتقترب

---

[1] الباهلي، محمد بن حازم، الديوان، تحقيق محمد خير بقاعي، دار قتيبة، دمشق، 1982م، واللأواء: هي الضيق في العيش.

[2] المجدلاوي، هيام، الزهد في الشعر الأندلسي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، 2010م، ص 182.

وتقترب هذه الأبيات – بعض الشيء– من أبيات أبي العتاهية السابقة من ناحية الفكرة المطروحة، وأن ليس إلا الله الذي يكفي عباده ويخفف عنهم كل كرب.

ونجد ابن الرومي (ت283هـ) يتبع الأسلوب ذاته في قوله:

أخالقي ربٌّ وربٌّ رازقي ما رازقي تالله إلا خالقي

فلا تشوّه خلّتي خلائقي ولا يُعوّج طمعي طرائقي (1)

ورد التكرار هنا بنوعية اللفظي والمعنوي، والمقصود أن لفظة (ربّ) تكررت مرتين، وتكررت لفظة (الخالق) مرتين، وقد دلتا على الذات الإلهية، ويظهر توحيد الشاعر وتسليمه بأن لا خالق له غير الله، ولا رازق له غير الله. وبالتالي حصر رزقه بيد الله عز وجل: (ما رازقي تالله إلا خالقي)، فالتكرار هنا أكد معنيي التوحيد والرزق، فالخالق والرزاق هو الله، لكنه جعل يكرر لفظ (ربّ) للتأكيد على الخلق، ثم يكرره بعد التوكيد على من يتكفل بالرزق، وهذا ما جعل الشاعر يلجأ إلى إتباع أسلوب (التصدير) أو رد العجز على الصدر.

كذلك يلجأ ابن الرومي إلى تكرار لفظة (المليك) في مقدمة أبياته، من قصيدته التي مطلعها:

إلى الزُهّادِ في الدنيا جِنانُ الخُلدِ تَشتاقُ

عبيدٌ من خَطاياهِم إلى الرحمنِ أبّاقُ

يضُجّونَ إلى اللهِ ودمعُ العينِ مِهراقُ

مليكَ النَّاسِ أعتقْنا فإعتاقُكَ إعتاقُ

مليكَ النَّاسِ خلّصنا إذا ما كُشّفَت ساقُ

مليكَ المُلكِ هل ممّا تطوقناهُ إطلاقُ (1)

---

(1) ابن الرومي، الديوان، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3/ 2003م، جـ4، ص1681.

تعبر الأبيات عن حال الإنسان يوم القيامة (إذا ما كشفت ساق)، إذ يبدأ الناس بالترجي وطلب المغفرة من الله عز وجل، فجاء الشاعر هنا بتكرار لفظة (مليك) بأسلوب يحمل التودد والتقرب من الله عز وجل، وجعل اللفظة تتصدر الأبيات الثلاثة، ليدل على الإصرار في هذا التودد، فجاء التكرار مكثفاً للمعنى، ونلاحظ أن الشاعر استخدم لفظة مليك مرتين مضافة إلى الناس (مليك الناس) لأن الناس هم من يطلبون العفو والمغفرة من الله تعالى، أما في البيت الأخير فقد استخدم لفظ الجلالة مضافاً إلى المُلك (مَليكَ المُلكِ) ولعل هذا الأسلوب يحمل في داخله أسلوب تودد أكثر، وفيه إقرار من الشاعر بأن هذا المليك (الله عز وجل) هو مليك الملوك فلا مُلكَ مقابل ملكه، وهو الذي ندعوه دون غيره فلا أحد يملك الإجابة غيره جلّ وعلا.

– الدهر: ومن الألفاظ التي تتكرر كثيراً في شعر الزهد لفظة الدهر، وكان لشعراء الزهد مواقف معينة من الدهر قد تختلف عن موقف الإنسان العادي منه؛ كما يظهر في الأبيات التالية.

يقول سليمان بن وهب(272 هـ):

عَسُرَ الدَّهرُ بما تهوى فَهُن ... وإذا ما خَشُنَ الدهرُ فَلُن

لا تُعاسِرهُ وخُذ ميسُورَهُ ... وتَفنّن معه في كُلِّ فَن[2]

يبدو موقف الشاعر من الدهر واضحاً، إذ يطلب الشاعر عدم معارضة الدهر والوقوف في وجهه، إذ لا فائدة من ذلك، ومقصد الشاعر أن حوادث الدهر ليس لها رد، وعليك أن ترضى بما يأتيك منها، وهو معنى زهدي خالص، فإن تقلب الدهر بين يدي الله سبحانه وتعالى، وبالتالي لا مرد لقضاء الله عز وجل.

---

(1) المصدر نفسه، جـ 4، ص 1646 – ص 1647.

(2) الأصفهاني، الراغب، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، تحقيق رياض عبد الحميد مراد، دار صادر، بيروت، ط2004/1م، ص508–ص509.

ومن خلال التكرار أظهر الشاعر أمرين أو فعلين على المسلم أن يلتـزم بهمـا فـي مواجهة الدهر: هُن ولَن، من الهوان والليونة للدهر، وليس المقصود هو الخوف من الدهر إلى حد الاستسلام و فقدان الأمل في الحياة، ولكن الرضا بما يأتي به الدهر، ومسايرته، ومـسايرة الدهر تكمن في حسن الصبر والرضا بما قسم الله عز وجل، إذ لا وسيلة إلى الخلاص مما هو مكتوب للإنسان.

وانظر إلى قول محمود الوراق (ت 220 هـ):

صـابِرِ الـدّهرَ علـى كَـرِّ النوائِـب مِـن كُنـوزِ البِـرِّ كِتمـانُ المَـصائِب

وَالـبسِ الـدّهرَ علـى عِلّاتِـهِ تَجِـدُ الـدّهرَ مَليئـاً بِالعَجائِـب [1]

يبدو من هذه الأبيات دعوة الشاعر الزاهد إلى مسايرة الدهر، وذلك من خلال استخدام فعلي الأمر: صابر الذي يأمر بالصبر، والبس الذي يعني محاولة الإنسان في تحمل تصاريف الدهر.

فمن خلال الأبيات يقر الشاعر أن الدهرَ مليء بالمصائب والعجائب، ومهما فعلت لـن تستطيع رد مصائبه، لذلك فإن مفردة الدهر تشكل محوراً أو ركيزة عند الشاعر، وبالتالي نجده يكررها في أبياته أكثر من غيرها من المفردات وقد دخل التكرار في الأمر والنتيجة:

فعل الأمر	النتيجة
– صابر الدهر	الدهر باق على حاله: مليء بالمصائب، والعجائب.
– البس الدهر	

---

[1] الوراق، محمود، الديوان، جمع وتحقيق ودراسة: وليد قصاب، مؤسسة الفنون، عجمان، ط1/ 1991، ص 70.

وهذا يعبر عن موقف الشاعر تجاه الدهر الذي لا يملك إلا الاستسلام له.

ونجد أبا العتاهية يكرر لفظة (الدهر) بصورة مغايرة عما وجدناه عند سليمان بن وهب ومحمود الوراق، وذلك في قوله:

وَما الدَهرُ يَوماً واحِداً في اختِلافِهِ   وَما كُلُّ أَيّامِ الفَتى بِسَواءِ

وَما هُوَ إِلّا يَومُ بُؤسٍ وَشِدَّةٍ   وَيَومُ سُرورٍ مَسَرَّةٌ وَرَخاءِ

وَما كُلُّ ما لَم أَرجُ أُحرَمُ نَفعَهُ   وَما كُلُّ ما أَرجوهُ أَهلَ رَجاءِ

أَيا عَجَباً لِلدَهرِ لا بَل لِرَيبِهِ   تَخَرَّمَ رَيبُ الدَهرِ كُلَّ إِخاءِ

وَمَزَّقَ رَيبُ الدَهرِ كُلَّ جَماعَةٍ   وَكَدَّرَ رَيبُ الدَهرِ كُلَّ صَفاءِ[1]

تكشف الأبيات رؤية أبي العتاهية تجاه الدهر، إذ يلقي على الدهر مسؤولية تفرقته عن أصحابه وتكديره لكل صفاء، وغير ذلك، وهذا هو حال كثير من الشعراء، فقد أكثر شعراء الزهد من ذكر الدهر، وإسقاط حزنهم وهمومهم عليه، وإظهار تبرمهم منه وسخطهم عليه، ولم يكن الشرق وشعراؤه أقل حظوة في ذلك؛ فقد استحوذ الدهر والتنديد به على اهتمام الكثير منهم، وتدل على ذلك دواوينهم التي اكتظت بذكره[2]. إذ وجدوا فيه شماعة يعلقون عليها آلامهم وهمومهم وسبب تكدر حالهم، لعجزهم عن مواجهته. كما أرّق الدهر الإنسان الجاهلي من قبل، "فكانت كلمة الدهر أكثر الكلمات في اللغة العربية ارتباطاً بفكرة الموت، وإيحاءً بمعاني النقص والشقاء والعجز عن تحقيق الآمال"[3].

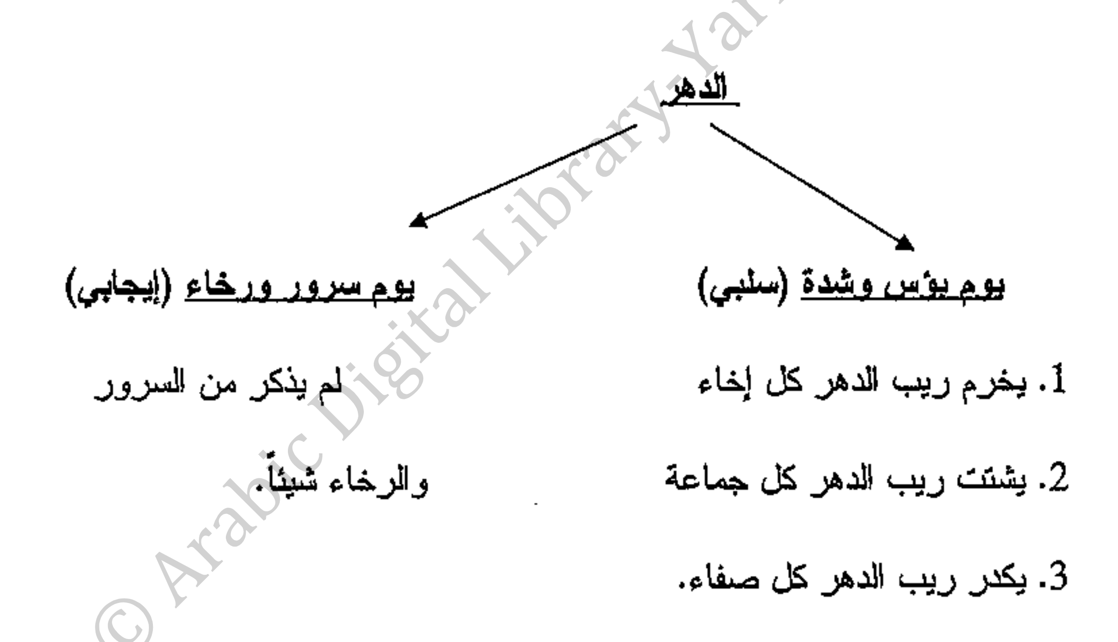
---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص 3.

(2) انظر، السعيدي، ناجية، الزهد في الشعر الأندلسي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ص 158.

(3) الشرقاوي، عفت، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، 1979م، ص139.

فقد تكررت هذه الفكرة كثيراً في شعر الزهد، "وقد أولع أبو العتاهية في تكرار لفظتي الدهر والزمن، ونسب إليهما كثيراً من الأشياء السلبية، وظاهر قوله أنهما الدنيا بلذاذاتها ومغرياتها وثوبها البراق الخادع التي يعافها الزاهد، ويتطلع إلى ما وراءها من نعيم الجنة الموعود"[1]. ونرى فكرة الدهر تسيطر على أبيات أبي العتاهية، فإنه ينظر إلى الدهر نظرة تشاؤمية، ويراه السبب في شقائه، فتجده في البيت الأول يقسم الدهر قسمين: يوم بؤس وشدة ويوم سرور ورخاء، لكنه بعد هذا التقسيم لا يذكر سوى القسم الأول المتعلق بالبؤس والشدة، كالآتي:



يكرر الشاعر الدهر خمس مرات في الأبيات ويرى أن الدهر قسمان بؤس وسرور، فيذكر ثلاثة من أقسام البؤس والشدة، في حين لم يذكر من أقسام السرور والرخاء شيئاً، وهذا يعني أن نظرة الشاعر للدهر نظرة سلبية، وأن أكثر ما يشغله هو الجانب السلبي للدهر. في حين أنه لا يهتم بالجانب الآخر من الدهر، فالإنسان لا يدرك قيمة الفرح والرضا إلا ساعة الشدة. فالتكرار هنا (ريب الدهر) لازم البؤس والشدة فقط.

---

[1] البكور، حسن، جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي، ص13.

وكذلك يجد الشاعر فرصة ليثبت للمتلقي أن تكدر الدهر أكثر من صفائه، فلا حاجة إلى التمسك به، وهو بذلك يجد وسيلة للدعوة مفادها أن الدنيا زائلة وأن الدهر بعثراته زائل، وأن الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر، بالتالي فالفكرة التي يطرحها الشاعر مفادها عدم التعلق بالدنيا وتركها، ولعل هذا المعنى يؤكده بيت يتبع الأبيات السابقة من القصيدة نفسها:

أمامَكَ يا نَدمانُ دارُ سَعادةٍ يَدومُ النَّما فيها وَدارُ شَقاءِ[1]

والخطاب الموجه في الأبيات أن يا أيها المؤمن تحمّل ريب الدهر وأن أمامك دار بقاء (الآخرة) تدوم فيها السعادة، أو يدوم فيها الشقاء.

- **الدنيا:** ومن الكلمات التي تتكرر كثيراً في شعر الزهد كلمة الدنيا؛ فقد أكثر شعراء الزهد من التحذير من الدنيا والانجراف وراء ملذاتها، ووجدوها من أسباب فتنة الإنسان، " فذم الدنيا والحرص على التخلي عنها، هي من الموضوعات التي تناولها الشعراء الزهاد، كذلك اهتموا بها في أشعارهم، لأن تناولها بالصورة التي تناولوها بها تجعل الإنسان قليل الاهتمام بالدنيا، ولا يجعلها هدفاً في حد ذاتها، بل وسيلة لغاية أسمى منها وأعظم قدراً"[2]. ومن ذلك قول أبي العتاهية:

المَرءُ آفَتُهُ هَوى الدُنيا وَالمَرءُ يَطغى كُلَّما إستَغنى

إِنّي رَأَيتُ عَواقِبَ الدُنيا فَتَرَكتُ ما أَهوى لِما أَخشى

فَكَّرتُ في الدُنيا وَجِدَّتِها فَإِذا جَميعُ جَديدِها يَبلى[3]

يحاول الشاعر جذب المتلقي وشد انتباهه، لذلك يلح على تكرار كلمة (الدنيا) في كل بيت، فالمتلقي حينما تطرق سماعه هذه المفردة بشكل متكرر يدرك أنها محور حديث الشاعر،

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص4.

(2) عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ص199.

(3) أبو العتاهية، الديوان، ص9.

فالدنيا هي سبب طغيان المرء، وهذا الطغيان له آثار كبيرة. لذلك جاءت دعـوة التفكـر مـن الشاعر بالدنيا هنا تحمل التنبيه من الانصياع وراءها، لذلك فإن تجربة الشاعر للـدنيا جعلتـه ينصرف عنها ويقبل على الآخرة، فتحولت نظرته للدنيا بعد خبرته إياها، وأن جديدها لا بد أن يتغير ويبلى، وأنها دائمة التحول لا تثبت على حال.

فهذه الأبيات تحمل رسالة إلى المرء الذي يهوى الدنيا ويتمسك بها. فقد كرر الـشاعر مفردة المرء في معنيين الأول: أن آفة المرء هي الدنيا فهي سبب هلاكه، أما الآخر: فإن المرء يستغني ويعتد بنفسه وبماله وبما شابه حينما يُحصّل أيَّ شيء يفرح به من الدنيا.

وإن من طبيعة النفس البشرية أن تفرح بما اكتسبت في الدنيا، لذلك فإن هذا الفرح قـد يبعدها عن عبادة الله عز وجل. وهذا ما جعل الشاعر يؤكد أثر هوى الدنيا في مسيرة الإنسان، فتكرار دلالة الدنيا هنا أكدت موقف الشاعر الزاهد منها.

فشعراء الزهد يأخذون من الدنيا موقفاً واضحاً، وهو عدم الغرور بها والركون إليهـا، والتمسك بملذاتها.

ويلح شعراء الزهد على هذه الفكرة من خلال تكرار منطقي غايته إقناع المتلقي بصغر الدنيا وحقارتها ودناوتها، ومن ذلك أيضاً قول الوراق:

مـا أفـضَحَ المَـوتَ لِلـدُنيا وَزينَتِهـا ... جـداً وَمـا أفـضَحَ الـدُنيا لِأَهليهـا

لا تَـرجِعَنَّ علـى الـدُنيا بِلائِمَـةٍ ... فَعُـذرُها لَـكَ بـادٍ فـي مَـساويها

لَـم تُبـقِ فـي غَيبِهـا شَـيئاً لِصاحِبِها ... إِلّـا وَقَـد بَيَّنَتـهُ فـي مَعانيهـا

تُفنـي البَنـينَ وَتُفنـي الأَهـلَ دائِبَـةً ... وَنَـستَنيمُ إِلَيهـا لا نُعاديهـا

فَمـا يَزيـدُكُم قَتـلُ الَّـذي قَتَلَـت ... وَلا العَـداوَةُ إِلّـا رَغبَـةً فيهـا[1]

---

[1] الوراق، محمود، الديوان ص 202.

فمن خلال الأبيات يرى الشاعر أن الموت يفضح الدنيا والدنيا تفضح أهلها، لـذلك لا تلوم الدنيا لأن مساوءها تثبت لك دناوتها.(1)

إن المقصود بفضح الموت للدنيا هو أن الموت يعلن نهايتها، فدنيا الإنسان تنتهي عنـد موته، ولذلك فإن الدنيا نفسها تفضح صاحبها عند موته، وذلك حينما يعلم مصيره في الآخرة، وهذا إذا كان منشغلاً بالدنيا عن الآخرة.

وبالنظر إلى موقع التكرار بين الأبيات نجده كالآتي:

الموت ←—— **يفضح الدنيا** ←—— **الدنيا** تفضح أهلها = يزيد تمسك الإنسان **بالدنيا** مهما فعلت.

وهذه سلسلة متواصلة تقوم على مفردة الدنيا بوصفها ركيزة ترتكز عليهـا الأبيـات، وأنها هي العامل الرئيسي في هلاك الناس. ويسبب البيت الأخير صدمة للمتلقي؛ إذ إن الشاعر رسم صورةً سلبية للدنيا في الأبيات السابقة للبيت الأخير تنفر الإنسان منهـا، فقامـت هـذه الصورة على ذكر الملامح السلبية التي تنفر من الدنيا، فالنتيجة المتوقعة لتلك الصورة المنفرة للدنيا هي انصراف الإنسان عنها وتركها، إلا أن البيت الأخير عاد وأقر بأن الإنسان يتـشبث بالدنيا ويتمسك بها أكثر، ويبقى يرغبها مهما رأى من جوانبها السيئة، فيصعب عليه الخلاص منها، ويزداد في اللهث وراءها. وهذا حال الإنسان الذي لا يعتبر من مساوئ الدنيا.

---

(1) أشار شعراء الزهد إلى أن لفظة الدنيا مأخوذة من الدناوة والوضاعة، كما في قول أبي العتاهية:

ما بالُ مَن عَرَفَ الدُنيا الدَنِيَّةَ لا يَنكَفُّ عَن غَرَضِ الدُنيا وَيَنقَبِضُ، أبو العتاهية، الديوان، ص201.

وكما في قول ابن الرومي:

سأزهدُ في الدنيا الدنية كاسمها فلم يبق أيْمُ اللّه إلا زهيدُها، ابن الرومي الديوان، جـ2، ص690.

وكذلك في قول ابن الرومي نفسه:

وما تُعدمُ الدنيا الدنية أهلها شواظَ حريق أو دخانَ حريق، ابن الرومي، الديوان، جـ4، ص1700.

وكذلك تتجلى قيمة التكرار في الموقف من الدنيا في أبيات ابن الرومي التي نسجها على منوال أبيات لأبي نواس (ت 198 هـ)، يقول ابن الرومي:

وما تُعدمُ الدُنيا الدنية أهلها شواظَ حريق أو دُخانَ حريق

يجرَّع فيها مالكٌ فقدَ هالكٍ فيشجى فريقٌ منهم بفريق

فلا تحسبَ الدُّنيا إذا ما سكَنْتَها قراراً فما دُنياك غير طريق

- بيت أبي نواس:

إِذا امتَحَنَ الدُنيا لَبيبٌ تَكَشَّفَت لَهُ عَن عَدوٌ في ثِيابِ صَديق[1]

ابن الرومي:

متى غَمَرت دنيا أخاها بمائِهَا فليس وإن أروَته غير غريق

عليكَ بدارٍ لا يزولُ ظلالُها ولا يتأذّى أهلُها بمضيق

فما يبلغُ الراضي رضاه ببلغةٍ ولا ينقعُ الصادي صداهُ بريق[2]

ينظر ابن الرومي للدنيا على أنها شر كلها(شواظ حريق أو دخان حريق)، إذ يشجى فريق ويفزع بفقد فريق آخر، ولكن ابن الرومي يقصد من هذا التصوير الابتعاد عن الدنيا وعدم الغرور بها، فما هي سوى طريق للآخرة، فذكر الدنيا وكررها في السلب (جوانب الشر والسوء)، ولكنه عاد ليكرر دلالة الدنيا بأنها وسيلة للآخرة، لذلك فإن دلالة تكرار مفردة الدنيا في بيت:

متى غَمَرت دنيا أخاها بِمائِها فليسَ وإن أروتهُ غير غريق

---

(1) أبو نواس، الديوان، شرحه وضبط نصوصه وقدم له، أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، ط1/ 1953م، ص621.

(2) ابن الرومي، الديوان، جـ4، ص1700.

استطاعت أن تتغلب على دلالات الدنيا في الأبيات التي قبلها. إذ كانت دلالات تكرار الدنيا في الأبيات تحمل الجانب السلبي، أما في البيت السابق ذكره فإنها حملت الجانب الإيجابي في النظرة للدنيا، هذا الجانب الذي يدعو إلى النظر إلى الدنيا كما يريدها الدين الإسلامي.

إن شعراء الزهد يستمدون نظرتهم للدنيا من تعاليم الدين الإسلامي التي ترى أن الدنيا ما هي سوى طريق يسلكها الإنسان للوصول إلى الآخرة. فالدنيا مرحلة أو محطة انتقالية، لذلك فعلى المسلم أن يتزود من تلك المحطة، ويحسن استغلالها، إذا أراد الوصول إلى الدار الآخرة، التي هي دار القرار. قال عز وجل: ﴿يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ﴾[1].

– الصبر: ولفظة الصبر ومشتقاتها كثيراً ما تتردد في شعر الزهد، ونجد أن الشعراء الزهاد اهتموا ببيان فضل الصبر في شعرهم، وهم بذلك يستلهمون قيمة الصبر من تعاليم الدين الإسلامي التي تحث عليه، وترى له أهمية كبيرة وركيزة يرتكز عليها المسلم في أعماله كلها، كما أنه عادة الأنبياء والأولياء الصالحين.

ومن الأمثلة على تكرار الحث على الصبر ما نجده في أبيات الوراق:

تَعَزَّ بِحُسنِ الصَبرِ عَن كُلِّ هالِكٍ ... فَفي الصَبرِ مَسلاةُ الهُمومِ اللَوازِمِ

إِذا أَنتَ لَم تَسلُ اِصطِباراً وَحِسبَةً ... سَلَوتَ عَلى الأَيّامِ مِثلَ البَهائِمِ

وَلَيسَ يَذودُ النَفسَ عَن شَهَواتِها ... مِنَ الناسِ إِلّا كُلُّ ماضي العَزائِمِ[2]

ترتكز الأبيات على مفردة الصبر، فهي محورها، وتشكل حركة تكرار مفردة الصبر إضافة جمالية وفنية، فالشاعر بنى أبياته على تكرارها؛ إذ أمر بالصبر في بداية الأبيات، ثم

---

[1] سورة غافر، آية: 39.

[2] الوراق، محمود، الديوان، ص 181.

أعطى نتيجة أمره هذا، وأن الصبر مسلاة عن الهموم، ثم وظف المفردة في تأكيد المعنى بأن من لا يصبر يصبح كالبهائم في حياتها.

فتكرار الكلمة جاء في المقدمة ثم في النتيجة، ثم جعله الشاعر طرفاً في التشبيه. أضف إلى ذلك أن التكرار هنا أضاف جرساً موسيقياً للأبيات، نتج من خلال حركة دوران كلمة الصبر بين الأبيات.

ويحضر هذا الجرس الموسيقي بشكل أكبر في أبيات ابن الزيات (ت233هـ) التي يقول فيها:

إنَّ في الصَّبرِ لَخَيراً فَاصطَبِر وَاستَعِذ بِاللَّهِ مِن سوءِ القَدَر

اجعَلِ الصَّبرَ لِما تحذَرُهُ جُنَّةً فَالصَّبرُ مِفتاحُ الظَّفَر

كُلُّ مَن حُدِّثت عَنهُ إنَّهُ نالَ خَيراً فَاعلَمَن أن قَد صَبَر

إنَّ في الصَّبرِ مُجيراً لَكَ مِن صَولَةِ الهَمِّ إذا الهَمُّ حَضَر[1]

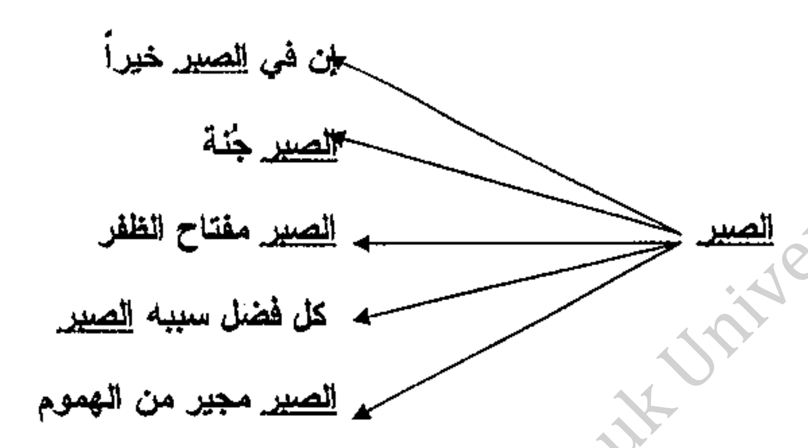
فأثر كلمة الصبر واضح في الأبيات، إذ يعطي الأبيات إيقاعاً منتظماً، فكلمة الصبر تنتهي بنفس حرف الروي للأبيات وهو (الراء)، وهذا يضيف بعداً جمالياً وفنياً وإيقاعياً للأبيات، تشكل من خلال التناسب بين الحروف، الذي يحمل رؤية المبدع الداعية للصبر والتمسك به.

لقد كرر الشاعر كلمة الصبر (ومشتقاتها) ست مرات، وكان في كل مرة يطرح فكرة جديدة في فضل الصبر، فلم يكن تكرراه عبثاً، وإنما جاء ليخدم النص، فالصبر هو الرابط بين الأبيات التي تستند في أفكارها عليه.

---

(1) ابن الزيات، الديوان، تحقيق يحيى الجبوري، دار البشير، عمان – الأردن، ط1/ 2002، ص 200.

فالشاعر جعل الصبر قاعدة عامة تنطلق منها المعاني والحكم، من خلال تصدير كل فكرة جديدة بكلمة الصبر، كما في الشكل التالي:



فالتكرار جعل النص كالنسيج المترابط في أجزائه عن طريق خيط متين وهو مفردة الصبر، فكان دور التكرار واضحاً في تلاحم بناء النص وترابطه.

ولعل الفكرة التي جاء بها ابن الزيات بأن الصبر مفتاح الظفر وفيه تفريج لكل كربة، تكررت كذلك في شعر محمد بن يسير الرياشي (ت230هـ)، إذ يقول:

لا تَيْأسَنَّ وإن طالَتْ مُطالَبَةٌ ... إذا اسْتَعَنْتَ بِصَبْرٍ أنْ تَرَى فَرَجا

إنَّ الأُمُورَ إذا انْسَدَّتْ مَسالِكُها ... فالصَّبْرُ يَفْتَحُ منها كُلَّ ما ارْتَتَجا

أَخْلِقْ بِذِي الصَّبْرِ أنْ يَحْظَى بحاجَتِهِ ... ومُدْمِنِ القَرْعِ للأَبْوابِ أنْ يَلِجَا(1)

إن تقدير الشاعر لقيمة الصبر هي التي جعلته يواظب على تكرارها في أبياته، فللصبر أهمية كبيرة في نفس الشاعر، لذلك جاء يكررها للتركيز على تلك الأهمية وبيان الفضل الكبير للصبر، وهذا ما جعله يستخدم أساليب الحكمة؛ فالصبر يفتح كل باب أغلق وأن المدمن على طلب الشيء لابد أن يناله، لذلك جعل الشاعر الصبر طريقاً في الوصول إلى المبتغى. فلقد جعل الشاعر الصبر مفتاحاً أو وسيلةً لاجتياز كل أمر صعب.

وقد كرّر شعراء الزهد كلمات كثيرة قامت على المزج بين الواقع والفلسفة الذاتية للشاعر، فالشاعر بوصفه زاهداً يميل إلى التأثير بالمتلقي من خلال خبرته وتجاربه التي

---

(1) الرياشي، محمد بن يسير، مجموع شعره، جمع وتحقيق وتقديم، محمد جبار المعيبد، ومزهر السوداني، مجلة الذخائر، عدد2/ 2000م، ص116.

عاشها، فيمزج تلك الخبرات والتجارب بفلسفته الذاتية ويبثها في قصيدته، ومن ذلك استخدام الشاعر للفعل (أرى) الذي يدل على التبصر والنظر بعقلانية ومنطقية في الأمور، "فاستخدام الفعل (رأى) وتصريفاته يحمل دعوة إلى مشاركة الشاعر في الرأي أو الفكرة التي يراها هو، ويريد من الآخر أن يراها"[1]، فتجعل هذه المشاركة المتلقي قريباً نفسياً من المبدع؛ إذ تتيح له عقد حوار داخلي يقوم على موافقة المتلقي للمبدع أو مخالفته.

ويتجلى ذلك في نماذج من شعر الزهد، ومنها قول البحتري(ت 284 هـ):

أَخَيَّ مَتى خاصَمتَ نَفسَكَ فَاِحتَشِد   لَها وَمَتى حَدَّثتَ نَفسَكَ فَاِصدُقِ

أَرى عِلَلَ الأَشياءِ شَتّى وَلا أَرى الـ   ـتَجَمُّعَ إِلّا عِلَّةً لِلتَفَرُّقِ

أَرى العَيشَ ظِلّاً تُوشِكُ الشَمسُ نَقلَهُ   فَكِس في اِبتِغاءِ العَيشِ كَيسَكَ أَو مُقِ

أَرى الدَهرَ غولاً لِلنُفوسِ وَإِنَّما   يَقي اللَهُ في بَعضِ المَواطِنِ مَن يَقي

فَلا تُتبِعِ الماضي سُؤالَكَ لِمَ مَضى   وَعَرِّج عَلى الباقي فَسائِلهُ لِم بَقي

وَلَم أَرَ كَالدُنيا حَليلَةَ وامِقٍ   مُحِبٍّ مَتى تَحسُن بِعَينَيهِ تَطلُقِ

تَراها عِياناً وَهيَ صَنعَةُ واحِدٍ   فَتَحسَبُها صُنعى لَطيفٍ وَأَخرَقِ[2]

تسيطر رؤية الشاعر الذاتية على الأبيات، إذ يتكرر الفعل (أرى) في القصيدة خمس مرات، وكان في كل مرة يجلب – من خلال رؤيته- حكمة جديدة وقاعدة ثابتة، غايتها التأثير بالمتلقي، فلا تبقي له مجالاً إلا التسليم لرؤية الشاعر وموافقته.

(1) نزال، فوز، أسلوبية السؤال في شعر عبد الرحيم عمر: الاتكاء على الأسئلة في مواجهة الحيرة، الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد العشرون، العدد الثاني، يونيو، 2012م، ص220.

(2) البحتري، الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3/ 1977م، ص 1548_ ص 1549.

أرى: المصائب شتّى.

أرى: التجمع سبباً في التفرق.

أرى: العيش مثل الظل سريعاً ما ينقضي.

أرى: الدنيا مثل الزوجين المتحابين.

أرى: الدنيا صنعة واحد هو الله عز وجل.

إن الشاعر يدرك الغرض من تكراره للفعل (أرى)؛ إذ يهدف إلى تأكيد تجربته الذاتية في الحياة في كل بيت، وهذا يعطي فكرته قيمة أكبر ومصداقية أكثر؛ إذ إنها تصدر من خلال تجارب حقيقية عاشها الشاعر، ولذلك عرف الدنيا من خلالها.

ويقوم الشاعر بتوظيف رؤيته هذه ليبين أن هذه هي حال الدنيا، فيقلل من قيمة التمسك بها. فدلالة الفعل (أرى) أصبحت وسيلة لجذب المتلقي لما يقوله الشاعر، لأنه صادر عن تجربة شخصية.

وتظهر هذه الدلالة في تكرار أبي العتاهية في أبياته:

أرى لَكَ أن لا تَستَطيبَ لِخِلَّةٍ   كَأَنَّكَ فيها قَد أَمِنتَ مِنَ العَطَب

أَلَم تَرَها دارَ افتِراقٍ وَفَجعَةٍ   إِذا ذَهَبَ الإِنسانُ فيها فَقَد ذَهَب

أُقَلِّبُ طَرفي مَرَّةً بَعدَ مَرَّةٍ   لِأَعلَمَ ما في النَفسِ وَالقَلبُ يَنقَلِب

وَسَربَلتُ أَخلاقي قُنوعاً وَعِفَّةً   فَعِندي بِأَخلاقي كُنوزٌ مِنَ الذَهَب

فَلَم أَرَ خُلقاً كَالقُنوعِ لِأَهلِهِ   وَأَن يُجمِلَ الإِنسانُ ما عاشَ في الطَلَب

وَلَم أَرَ فَضلاً تَمَّ إِلّا بِشيمَةٍ   وَلَم أَرَ عَقلاً صَحَّ إِلّا عَلى أَدَب

وَلَم أَرَ في الأَعداءِ حينَ خَبَرتُهُم   عَدُوّاً لِعَقلِ المَرءِ أَعدى مِنَ الغَضَب

وَلَم أَرَ بَينَ اليُسرِ وَالعُسرِ خُلطَةً   وَلَم أَرَ بَينَ الحَيِّ وَالمَيتِ مِن سَبَب[1]

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص 36.

تتكرر دلالة الفعل أرى ثماني مرات في القصيدة، وهي تدل على أن الشاعر ذو نظرة متبصرة في الحياة، لذلك فهو يركز على طرح رؤيته الخاصة التي جاءت بعد معايشته للحياة وتجاربها إذ يقول: أُقَلِّبُ طَرفي مَرَّةً بَعدَ مَرَّةٍ ...، فكانت نتيجة تقليب طرفه في الحياة هي رؤيته التي من خلالها وصل إلى الخروج بهذه النظرة، وهي: أن الدنيا دار افتراق، وأن القناعة من أفضل الأخلاق، وأن الفضل لا يتم إلا بالشيم، وأن العقل لا يصلح إلا بالأدب، وأن الغضب هو العدو الأول للعقل، وأن العسر واليسر لا يجتمعان، وأن الموت والحياة قريبان من بعضهما، وكل هذه النتائج صُدِّرت ب (لم أرَ)، حتى إن التكرار هنا شبيه بتكرار البداية.

إن الشاعر من هؤلاء حين يستخدم دلالة هذا الفعل ليطلب من المتلقي أن يشاركه النظر في الحياة، ومثال تلك المشاركة قول أبي العتاهية: أَلَم تَرَها...، وهي دعوة منه لكي يرى المتلقي بنفسه فتزداد قناعته بما يريد الشاعر.

وخلاصة هذه الرؤية هي اليقين بزوال الدنيا وفنائها، وهذه هي الرؤية التي يتفق عليها الجميع.

ومن تكرار الكلمة ما نجده من تكرار كلمة الرزق، بما تحمل من معان ودلالات، فقد ربط شعراء الزهد موضوع الرزق بالقدر، وأن رزق الإنسان مكتوب له ومقدر بقدر ثابت فلا فيه زيادة ولا نقصان.

وقد أدرك الشعراء هذه القيمة الكبيرة لدلالة القدر في الرزق كما نجد في قول إبراهيم بن العباس الصولي (ت243هـ):

إنّـي اِغتَرَبـتُ أرَجّـي أن أنـال غنـى وَلَـم أكُـن أوّلَ الفِتيـان مُغتَرِبـا

فَـإن رَجَعـتُ وَلَـم أرجِـع بِفائِـدَة فَلَـستُ أوّلَ مَـن أخطـاهُ مـا طَلَبـا

وَكَيـفَ بِـالرِّزق لـي أم كَيـف يَجلِبُـه سَـعي إذا اللّـهُ لَـم يَجعَـل لَـه سَـبَبا

لَـو شـاءَ رَبّـي أقَمنـا فـي مواطِنِنـا حَتّـى يَسوق إلَينـا رِزقَنـا جَلَبـا

وَجـاء بِـالرِّزق فـي خَفـض وَفـي دَعَـة وَلَـم نُعـالِج لَـهُ الأسـفارَ وَالتَّعَبـا

مَهمـا رُزِقنـاه مِـن شَـيء سَـيَطلُبُنا وَلا نُطيـق لمـا قَـد فاتَنـا طَلَبـا

إذا سَـلِمتُ لِعِـرض لا أدَنِّسـه فَمـا أبـالي أجـاء الـرِّزق أم ذَهَبـا[1]

يلاحظ القارئ لهذه الأبيات تكرار مفردة الرزق بوضوح، فهي بنية من البنيات اللغوية التي قام عليها النص، وقد نعدها البنية الأساسية التي تنهض بها فكرة النص. فالأبيات تبين أن الإنسان إن سعى وذهب وجاء وتعب في طلب رزقه لا يعني هذا أنه سيناله، فلا يناله بتعبه بل بتسخير من الله عز وجل، والشاعر مقتنع بهذا إذ لا يبالي إن كسب الرزق مما طلبه أو حـرم منه، لأنه يربط ذلك بقدره المكتوب، ويعلم أنه سيأتيه في وقته.

ويتجلى تكرار الكلمة في كلمات أخرى، تغيرت بتغير دلالاتها والهدف منها. ومن ذلك ما نجده من فاعلية التكرار في قول ابن المعتز (ت 296هـ):

جَـدَّ الزَمـانُ وَأنـتَ تَلعَـب العُمـرُ فـي لا شَـيءَ يَـذهَب

كَـم قَـد تَقـولُ غَـداً أتـو بُ غَـداً غَـداً وَالمَـوتُ أقـرَب[2]

---

[1] إبراهيم بن العباس، حياته وأدبه وديوانه، أحمد جمال العمري، دار المعـارف، القـاهرة، ط1/ 1990م، ص235.

[2] ابن المعتز، الديوان، دراسة وتحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة/ 1977م، ص383.

فالشاعر يوجه خطابه في هذه الأبيات إلى الإنسان الذي يغره طول الأمل، ويلجأ إلى استخدام الأسلوب الوعظي؛ إذ يصدر هذا الشعر من شعراء زهاد، لذلك يتسم بطابع الصياغة الوعظية والحكمية التي تتطلب ضمناً التوجيه بهذه الزواجر والنواهي والأوامر للإنسان اللاهي،[1] فاستخدام الشاعر للفظة (غداً) دلت على الأمل البعيد الذي يراود الإنسان، وتكرار الشاعر للفظة ذاتها أعطى تأكيداً لمماطلة الإنسان في التوبة، فسبب التأخر في التوبة هو الأمل البعيد، فالأمل طويل لكن الموت أقرب منه، وهذا أمر حقيقي؛ فآفة الإنسان هي طول الأمل، وظنه أن أمامه وقت طويل قبل الموت لكي يتوب فيه.

ومن الأبيات التي بنيت على التكرار ما نجده في أبيات الإمام الشافعي (ت204هـ):

إِنَّ الفَقِيهَ هُوَ الفَقِيهُ بِفِعْلِهِ   لَيسَ الفَقِيهُ بِنُطقِهِ وَمَقالِهِ

وَكَذا الرَئيسُ هُوَ الرَئيسُ بِخُلقِهِ   لَيسَ الرَئيسُ بِقَومِهِ وَرِجالِهِ

وَكَذا الغَنِيُّ هُوَ الغَنِيُّ بِحالِهِ   لَيسَ الغَنِيُّ بِمُلكِهِ وَبِمالِهِ[2]

إن أول ما يشد انتباه المتلقي في الأبيات هو الجرس الموسيقي الذي يدور بين الكلمات، إذ صنع التكرار جمالاً موسيقياً قام على تكرار كلمة بذاتها داخل كل بيت ثلاث مرات.

لكن المتلقي كذلك يدرك القيمة التي يخبؤها التكرار خلف هذا الجرس الموسيقي الجلي الظهور. فالأبيات صادرة من شاعر حكيم زاهد، فجاءت الأبيات تفيض بالحكمة التي دائماً ما كان يعمد شعراء الزهد إلى توظيفها في شعرهم، لما تتضمنه من قوة كبيرة في التأثير بالمتلقي.

---

(1) انظر، المجدلاوي، هيام، الزهد في الشعر الأندلسي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ص 180.

(2) الشافعي، محمد بن إدريس، الديوان، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2005/3م، ص100- ص101.

وإذا حاولنا الربط بين الكلمات المكررة في الأبيات نجدها جميعها انتظمت معاني أخلاقية ودينية تتعلق بنظرة الناس إلى كل من: الرئيس والفقيه والغني، فهذه النظرة كانت موضع حسد للكثير من الناس، ذلك أن العامة تنظر إلى تلك الفئة نظرة تفضيل على ما اكتسبوه في الدنيا. لكن الشاعر من خلال هذا العمل يريد أن يقدم وجهاً آخر لما أجمع الناس على تفضيله، فيحاول تغيير تلك النظرة إلى نظرة دينية تعطي للرئيس والفقيه والغني دلالات أوسع مما يراه البعض، وبحسب الأبيات فإن الفقيه هو الفقيه بالعمل، ليس الفقيه باسمه فقط، وكذلك فالرئيس بأخلاقه، ليس من يسود قومه، وأن الغني هو غني النفس لا غني المال.

فهي معانٍ إسلامية راسخة. فأصبحت النظرة إليها من منظور إسلامي قوامه التواضع. وهذه النظرة أعطت تصوراً جديداً للفئات السابقة الذكر، صاغها الشاعر وفق تصور مصدره تعاليم الدين الإسلامي التي يظهر صداها في شعر الزهاد المسلمين بوضوح.

ب- تكرار البداية:

وهو الصورة الثانية من صور التكرار في شعر الزهد. ويقوم هذا التكرار على ترديد كلمة أو كلمتين أو جملة أو أداة في مفتتح الأبيات. ولتكرار البداية قيمة كبيرة، فهو يمنح النص الشعري بناءً متلاحماً، عبر التسلسل والتتابع، وهذا التتابع يعين في إثارة التوقع لدى السامع، فيصبح السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه[1]. إذ إن المتلقي يشارك الشاعر في توقع ما سوف يأتي به الشاعر بعد الكلمات المكررة.

ومن ذلك أبيات الشاعرة علية بنت المهدي (ت 210هـ) التي تحاور فيها نفسها، فتوجه إليها الخطاب:

ألا يــا نَفــسُ وَيحَــكِ لا تَتــوقي　　إلــى مَــن لــيسَ بِــالبَرِّ الــشَفيق

ألا يــا نَفــسُ أنــتِ جَنَيــتِ هَــذا　　فَــذوقي ثُــمَّ ذوقــي ثُــمَّ ذوقــي[2]

تلتزم الشاعرة في البيتين بافتتاحية واحدة وهي معاتبة النفس وإلقاء اللوم عليها، والشاعرة هنا تجرد ذاتها وتقسمها إلى ذات أخرى تخاطبها على ما ارتكبت من ذنوب، لذلك فهي تريد معاقبة نفسها وتجعلها تذوق العذاب بسبب ما جنت من تلك الذنوب.

لقد لجأت الشاعرة إلى هذا الأسلوب إيماناً منها بقدرته على استفزاز المتلقي وجذبه، إذ إن إلقاء اللوم على النفس بهذه الطريقة يؤثر بالمتلقي ويشد انتباهه، فهدف الشاعرة التمكن من مشاعر المتلقي والسيطرة عليه، ولفت انتباهه لأهمية النفس ودورها في صاحبها؛ إذ إن النفس الأمارة بالسوء، إذا لم تضبط تلقي بصاحبها إلى الهلاك، وهو ما عبرت عنه الشاعرة بتكرار فعل الأمر (ذوقي) ثلاث مرات، وقدمت الجانب الوظيفي للتكرار بأسلوب جمالي واضح. إذ لا

---

[1] انظر، ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 47 .

[2] علية بنت المهدي، الديوان، تحقيق ودراسة محمد البسيوني، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1/ 2004م، ص123.

يمنعنا الاهتمام بالجانب الوظيفي من التفتيش عن الجانب الجمالي الكامن في النص، فالتكرار يحمل في طياته شعرية كبيرة، تؤدي إلى استثارة المتلقي وكسر نمطية تلقيه للنص، لتحصيل اللذة والاستمتاع [1].

وكذلك نجد الشاعر أحمد بن أبي فنن (ت 278هـ) يلجأ إلى تكرار البداية في حثه على طلب الرزق من الله عز وجل وحده:

ما ضاقتِ الأرضُ على راغبٍ يطلبُ الرزقَ ولا ذاهبِ

بل ضاقتِ الأرضُ على صابرٍ أصبحَ يشكو جفوةَ الصاحبِ

من شتمَ الحاجبَ في ذنبهِ فإنّما يقصدُ للصاحبِ

فارغب إلى اللّه وإحسانهِ لا تطلبِ الرزقَ من الطالبِ[2]

فكثيراً ما دعا شعراء الزهد إلى طلب الرزق من الله عز وجل وحده، لذلك جاء الشاعر بتكرار دلالة ضيق الأرض على من يطلب الرزق من الناس(يشكو جفوة الصاحب)، إذ صدّر البيت الأول بأداة النفي(ما) والتي نفت أن الأرض تضيق على طالب الرزق، بينما صدَّر البيت الثاني بـ(بل) التي أفادت نفي المعنى عما قبلها وتأكيده لما بعدها، وهو أن الأرض لا تضيق على طالب الرزق من الله تعالى، بل تضيق على من يطلب الرزق من الناس (الصاحب)، لذلك فإن التكرار بيَّن صورتين متقابلتين لأمر مهم وهو طلب الرزق.

---

[1] انظر، الزيود، عبد الباسط، التكرار في شعر عرار، ص97.

[2] الجاحظ، الرسائل، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/1964م، كتاب الحجاب، جـ2، ص70.

ونجد ابن المعتز يكرر البداية في قوله:

مَـــن يَـــشتَري مَـــشيبي بِالــــشَعَرِ الغِربيـــب
مَـــن يَـــشتَري مَـــشيبي وَلَـــيسَ بِالمُـــصيبِ
نـــورَ الـــرُؤوسِ وَاللِحـــى وَظُلمَـــةَ القُلـــوبِ
أَيـــنَ الغَـــواني وَالـــصِبا وَالعُـــذرُ فـــي الـــذُنوبِ[1]

إذ جاء التكرار هنا على شكل استفهام، وهو ما يسمى بالاستفهام الاستنكاري، فالشاعر يستفهم وهو عالم بالجواب إذ لا أحد يشتري مشيبه بشبابه. إن الشاعر يستحضر دلالة المشيب للدلالة على أن صاحب الذنوب إذا لم يتب وهو شائب الرأس فمتى سوف يتوب.

ونجد الشاعر محمود الوراق قد استخدم أسلوباً قريباً من ذلك الأسلوب في تكرار البداية وهو أسلوب النفي:

وَلَـم أَرَ مِثـلَ الفَقـرِ أَوضَـعَ لِلفَتـى وَلَـم أَرَ مِثـلَ المـالِ أَرفَـعَ لِلنَـذلِ
وَلَـم أَرَ عِـزّاً لِـامرِئٍ كَعَـشيرَةٍ وَلَـم أَرَ ذُلّـاً مِثـلَ نَـأيٍ عَـنِ الأَهـلِ
وَلَـم أَرَ مِـن عُـدمٍ أَضَـرَّ عَلـى الفَتـى إِذا عاشَ بَـينَ النـاسِ مِـن عـدم العَقـلِ[2]

إن الشاعر من خلال تكرار البداية يبين رؤيته الشخصية في أمور متنوعة، وجاء التكرار مفتاحاً لرؤية الشاعر تلك، إذ كانت كل قضية أو رؤية مرتبطة (بأداة النفي + الفعل أرى)، وبث الشاعر هذه الرؤية من خلال ذكر الأمر وضده، فمثّل موقف الشاعر الشخصي من الفقر والغنى والعز والذل و.... . لذلك جاء التضاد كفيلا بتعزيز موقف الشاعر من تلك الأمور، وكان التكرار محافظاً على النسق والترتيب الجمالي في الأبيات.

---

[1] ابن المعتز، الديوان، ص112، الشعر الغربيب: الشعر شديد السواد، انظر، لسان العرب، مادة: غرب.
[2] الوراق، محمود، الديوان، ص 172.

ومن الشعراء الذين أكثروا من تكرار البداية في شعرهم أبو العتاهية، فهذه أبيات من قصيدة طويلة بناها كلها على تكرار البداية، فكان يجعل كل مجموعة أبيات تلتزم بداية واحدة، ومن تلك الأبيات:

أيُّ يَومٍ يَومُ السِباقِ وَإِذ أَنـــتَ تُنادى فَما تُجيبُ المُنادي

أيُّ يَومٍ يَومُ الفِراقِ وَإِذ نَفـــسُكَ تَرقى عَنِ الحَشا وَالفُؤادِ

أيُّ يَومٍ يَومُ الفِراقِ وَإِذ أَنـــتَ مِنَ النَزعِ في أَشَدِّ الجِهادِ

أيُّ يَومٍ يَومُ الصُراخِ وَإِذ يَلـــطِمنَ حُرَّ الوُجوهِ وَالأَجيادِ[1]

إن الشاعر من خلال أسلوب التكرار يؤثر بالقارئ، ويجعله يتصور هول مشهد الموت وفراق الأحبة، فالتكرار أعطى المشهد مزيداً من التكثيف، ورسم ملامح هذا اليوم الآتي لا محالة. ثم يصور الشاعر من خلال تكرار التركيب نفسه هول مشهد يوم القيامة:

أيُّ يَومٍ نَسيتُ يَومَ التَلاقي أيُّ يَومٍ نَسيتُ يَومَ التَنادِ

أيُّ يَومٍ يَومُ الوُقوفِ إِلى اللَـــهِ وَيَومُ الحِسابِ وَالإِشهادِ

أيُّ يَومٍ يَومَ المَمَرِّ عَلى النا رِ وَأَهوالَها العِظَامِ الشِدادِ

أيُّ يَومٍ يَومُ الخَلاصِ مِنَ النا رِ وَهَولِ العَذابِ وَالأَصفادِ[2]

لقد واظب الشاعر على تكرار تركيب (أيُّ يَومٍ) في مفتتح الأبيات، وهذا التركيب أو تلك الصيغة المكررة، جاءت لتدل على الزمن أو اليوم الذي سيأتي على الشاعر، وهذا اليوم ارتبط بالخوف والقلق؛ فدلالات الاضطراب والخوف من هذا اليوم ظاهرة في الأبيات؛ فالأيام التي ذكرها الشاعر دلت دلالات ممتدة شملت يوم الموت (يوم الفراق)، وهذا الفراق فراقان: فراق الروح للجسد، وفراق الإنسان لمن حوله من البشر، وهذا الفراق يحمل في مجمله دلالة

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص113.

(2) المصدر نفسه، ص113– ص114.

القطيعة والبعد والنأي، وامتدت دلالة اليوم لذكر يوم الحشر وقيام الساعة والحساب والوقـوف بين يدي الله عز وجل، وغيرها من دلالات.

إن تكرار الشاعر للألفاظ التي تشير إلى الخوف والفزع، مثـل: الـصراخ والفـراق واللطم والتنادي والعذاب وأهوال النار وغيرها من ألفاظ، ارتبطت بفكرة الموت، وتؤكد خوف الإنسان من اللحظة الزمنية القادمة (لحظة الموت). وهي لحظة مؤكدة الحدوث، لكنهـا غيـر معلومة الموعد الذي ستأتي به.

فلقد " كان من العدل الإلهي والحكمة الربانية العليا أن يكتم الله ساعة الموت وموعدها عن ابن آدم، فلا أحد _ مهما كان شأنه_ يدري متى ولا أين سيموت. وهو قانون بـسطه الله بين يدي الخلق ليفرغ الإنسان لأداء مهمته في الحياة، وهو لا يدري متى تحين ساعته أو تأتي منيته"[1].

فإن مشكلة الإنسان الأساسية في الموت _ بالإضافة إلى خوفه من المجهول_ هي عدم معرفته بالزمن الذي سيفارق الدنيا فيه، فالموت يقيني، لكن ساعته غير معلومة، لذلك فإن جهل الإنسان بزمن موته له قيمة كبيرة، وهي تقدير الإنسان لزمن الحياة التي يحياها الآن، والدعوة إلى استغلال ما بين يديه من وقت قبل ضياعه، فإخفاء ساعة الموت تصبح حـافزاً للإنـسان للعمل، وحسن استغلال الوقت[2]، فانطلق شعراء الزهد من هذا المدخل؛ إذ يشكل الموت نهاية لفترة العمل، فالموت نهاية للاختبار، وبداية لظهور نتائج هذا الاختبار.

كما يتمثل خوف الإنسان من مرحلة ما بعد الموت والحساب (المصير المجهول)، وهذا الخوف هو هم مشترك بين الناس جميعهم، فمن خلال رؤية شعراء الزهد يبدو أن لا سبيل إلى التخفيف من حدة الموت والمصير المجهول سوى الالتزام بأوامر الدين.

---

(1) الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتوزيع، ط3/ 1996م، ص18.

(2) انظر، إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، دار مصر للطباعة – القاهرة، د. ت، ص 121_ ص122.

ويستخدم أبو العتاهية أسلوب تكرار البداية ذاته في بيان موقفه من الدنيا وأنها زائلة، وأن المتبصر بها يجب أن يبكي على نفسه ومصيره، فيقول:

لَأبكِيَنَّ على نفسي وَحَقَّ لِيَه يا عَينُ لا تَبخَلي عَنّي بِعِبرَتِيَه

لَأبكِيَنَّ لِفِقدانِ الشَّبابِ وَقَد نادى المَشيبُ عَنِ الدُّنيا بِرِحلَتِيَه

لَأبكِيَنَّ على نفسي فَتُسعِدُني عَينٌ مُؤَرَّقَةٌ تَبكي لِفُرقَتِيَه

لَأبكِيَنَّ على نفسي فَتُسعِدُني أهلي وَمَن كانَ حَولي مِن أحِبَّتِيَه

لَأبكِيَنَّ وَيَبكيني ذَوُو ثِقَتي حَتّى المَماتِ أخِلّائي وَإخوَتِيَه

لَأبكِيَنَّ فَقَد جَدَّ الرَّحيلُ إلى بَيتِ اِنقِطاعي عَنِ الدُّنيا وَوَحدَتِيَه[1]

فيمثل فعل البكاء حالة الخوف من الله تعالى، وهو عادة الأولياء والصالحين، وله قيمة شرعية وتعبدية كبيرة، وهنالك مؤلفات كثيرة تحدثت عن البكاء وأسبابه وأهميته، عند الأنبياء والسلف، وغيرهم من الصالحين[2].

ويعد البكاء حالة ضعف ارتبطت بنفسية صاحبها، التي اعترفت بذنوبها وبالتالي فهي خائفة من عواقب تلك الذنوب. ويدل البكاء على حالة الإنسان الذي يبقى متأرجحاً بين الخوف والأمل، فهو يبكي خوفاً على نفسه ومصيره، ويبكي علّ البكاء ينجيه من عذاب النار.

لقد استند الشاعر إلى تكرار الفعل المضارع المقترن بلام التوكيد في بداية كل بيت (لَأبكِيَنَّ)، للدلالة على استمرارية فعل البكاء الذي سيبقى ملازماً للإنسان ما دام حياً.

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص 435- ص436.

(2) انظر، ابن أبي الدنيا، عبد الله بن محمد، كتاب الرقة والبكاء، تحقيق محمد خير يوسف، دار ابن حزم، بيروت، ط3/ 1998م، ص 8. ولقد توسع مؤلف هذا الكتاب في ذكر البكاء من خشية الله وثوابه، وأسبابه ودواعيه، ومواطنه، وأخبار بعض البكائين، فعرض آيات قرآنية وأحاديث نبوية وقصصاً موضوعها البكاء من خشية الله تعالى.

وأسباب البكاء في أبيات أبي العتاهية متنوعة، يدور مجملها حول الخوف من الموت، أو مشهد الرحيل عن الدنيا. فكان فعل البكاء نتيجة لهذا الخوف، الذي أصبح هاجس الشاعر، وجعله يردده بشكل واضح.

إن خوف الإنسان من الموت جاء متوافقاً والحكمة العامة للحياة، " فكما أن للحياة حكمة، كذلك فإن للموت حكمة وغاية، وتكتمل الحكمتان في اختبار الإنسان وامتحانه في حياة أخرى باقية"[1]، وهذا منهج الإسلام في التفريق بين الحياة والآخرة وبيان أهمية كل منهما، فقد "بيّن الإسلام أن حياتنا في هذه الدار للاختبار والبلاء، وأن الحياة الآخرة هي دار القرار أي دار الخلود، فجاء الحث على العمل لنيل السعادة الأخروية"[2]. فالموت هو الذي ينهي الحياة وهو موقف أو حاجز أو حد حاسم من شأنه أن يهددنا دائماً بتلك اللحظة الأليمة التي لن نستطيع بعدها تحقيق أية إمكانية[3]، فهو نهاية لمرحلة العمل، وبداية لمرحلة تقبل نتائج هذا العمل، ومن هذا المنطلق حثّ شعر الزهد على ضرورة إدراك الإنسان لقيمة حياته قبل موته.

ويبرز تكرار البداية في أبيات القاسم بن يوسف آل صبيح (ت220هـ) التي جاء فيها:

كم لَكَ يا دهرُ مِن أسيرٍ ومن صريعٍ ومن عَفيرِ

كم لَكَ بالرّغمِ من طُروقٍ ومِن رَوَاحٍ ومِن بُكُورِ

كم خَرّقَ الدَّهرُ مِن جَديدٍ وقلّلَ الدَّهرُ مِن كَثيرِ[4]

---

[1] عبد الخالق، أحمد محمد، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آذار، 1987م، ص14.

[2] عبد الله، إبراهيم رجب، ووفاء علي، الموت والخوف منه عند فلاسفة اليونان والإسلام، مجلة جامعة الأنبار، العدد الرابع، المجلد الأول، 2009م، ص19- ص20.

[3] انظر، إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، ص117.

[4] الصولي، محمد بن يحيى، كتاب الأوراق، عني بنشره ، ج . هيورث، د ن، مطبعة الصاوي، القاهرة، د. ت، ص179.

تتكرر كم الخبرية في بداية الأبيات الثلاثة، وهي تحمل معنى التكثير لكل ما تساءل عنه من معانٍ، مع أنّ الشاعر لا ينتظر من المتلقي جواباً محدداً، بل يطلب منه التفاعل وإدراك الكثرة التي تحملها الأداة (كم) تجاه ما بعدها.

يشير الشاعر إلى كثرة من اتبعوا الدهر وتعلقوا به فأصبحوا في أسره، ولا يستطيعون الخلاص منه، فقد صرعهم وأفناهم بغوايته، فنسب إلى الدهر كل فعل مشين بحق أهله الذين غرهم وخدعهم فاتبعوا دنياهم على حساب دينهم.

جـ. تكرار الفكرة:

سبق الحديث على المحاور الرئيسة التي قام عليهما شعر الزهد، وهي في مجملها معانٍ إسلامية دينية تدعو إلى الإعراض عن الدنيا وملذاتها، وذكر الجنة والنار والترغيب والترهيب وغيرها من محاور. إلا أن هنالك أفكاراً أخرى لجأ إليهما شعراء الزهد، وتكررت في شعرهم، وهي أفكار جزئية استثمروها في خدمة النص الشعري.

فهذه الأفكار ليست من المحاور الرئيسة في شعر الزهد، وإنما هي أفكار جاء بها الشعراء ودارت في شعرهم، واتخذوها وسيلة للتعبير عن موقفهم الزهدي في الدنيا، ومنها: تقلب الدهر، والفرج بعدة الشدة، وحتمية القدر، ودلالات الشيب، والتحسر وبكاء النفس. لذلك فسيكون هذا الباب مخصصاً لمناقشة تجليات تكرار تلك الأفكار في شعر الزهد.

- تقلب الدهر:

يعد موقف شعراء الزهد من الدهر واضحاً، فقد حذر الزهاد من الدهر وإغوائه، وجعلوا ذلك وسيلة للتأثير في من يلهث وراء الدنيا. لذلك خرج لنا شعراء الزهد بفكرة تقلب الدهر. فنظروا إلى الدهر أنه متقلب بأهله ولا يدوم علي حال، لعل في ذلك ردعاً للإنسان وتحذيراً له وتقليلاً من شأن الدنيا في نفسه.

ومن ذلك أبيات علي بن الجهم (ت249هـ):

لِلدَّهرِ إِدبارٌ وَإِقبالُ وَكُلُّ حالٍ بَعدَها حالُ

وَصاحِبُ الأَيّامِ في غَفلَةٍ وَلَيسَ لِلأَيّامِ إِغفالُ[1]

---

(1) ابن الجهم، علي، الديوان، تحقيق خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2/ 1980م، ص68.

فتشير هذه الأبيات إلى حال الدهر، فحال الدهر متأرجح بين الإدبار والإقبال، فتارة يقبل الدهر على الإنسان بما يسره، وأخرى يدبر الدهر فتقلب حال الإنسان معه.

لقد وظف الشاعر أسلوب التضاد ليدل على حالي الدهر، وهما حالان متناقضان كتناقض تصاريف الدهر مع الإنسان. وهذا أسلوب جاء به الشاعر ليثبت أن من يلهث وراء ملذات الدهر هو في غفلة، وهذا ما يظهر في البيت الثاني.

ونجد الشاعر محمود الوراق اقترب من طرق الفكرة نفسها:

الدَّهرُ لا يَبقى على حالِهِ لَكِنَّهُ يُقبِلُ أو يُدبِرُ

فَإِن تَلَقّاكَ بِمَكروهِهِ فَاِصبِر فَإِنَّ الدَّهرَ لا يَصبِرُ[1]

فهذه إشارة أخرى على تقلب الدهر ودورانه، فمن خلال هذه الفكرة يحث الشاعر الإنسان على أن يساير الدهر ويصبر على مكروهه، لأنه قد تتغير الحال ويتبدل المكروه بأفضل منه، إذ لا سبيل من اعتراض الدهر.

وهذه هي حال الدهر المتغير كما يشير الوراق:

فاجَاكَ مِن وَفدِ المَشيبِ نَذيرُ وَالدَّهرُ مِن أخلاقِهِ التَّغييرُ[2]

وقد أشار ابن الرومي إلى الفكرة ذاتها:

إذا ما كساكَ اللَّهُ سربالَ صحةٍ ولم تخلُ من قوتٍ يَحِلُّ ويَعذُبُ

فلا تَغْبِطنَّ المترفين فإنهم على قدرِ ما يكسوهُمُ الدهرُ يَسلُبُ[3]

---

[1] الوراق، محمود، الديوان، ص 119.

[2] المصدر، نفسه، ص 120.

[3] ابن الرومي، الديوان، جـ1، ص1807.

لقد وجد شعراء الزهد في فكرة تقلب الدهر فرصة للوعظ والإرشاد، لتدل على موقفهم من الدهر، وكان محور فكرتهم يقوم على ثنائيتي الإيجاب والسلب؛ فالإيجاب هو عطاء الدهر وصفاؤه، والسلب هو تكدر الدهر وسلبه للملذات.

- الفرج بعد الشدة:

ومن الأفكار التي ترددت كثيراً بين شعراء الزهد، فكرة الفرج بعد الشدة، وأن مهما اشتدت الأمور لا بد من فرج قريب لها، وهدف شعراء الزهد من هذه الفكرة هو التسلية والمواساة للإنسان المسلم، فلا يضجر أو يصاب بالملل. ولقد ورد هذا الأسلوب في القرآن الكريم، ومنه قوله تعالى: ﴿إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْراً ﴿5﴾ إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرا﴾ [1]. ويعلق القاضي التنوخي (ت348هـ) في كتابه (الفرج بعد الشدة) على هذه الآية الكريمة بأن العسر لا يغلب يسرين، وذلك أن كلمة (العسر) جاءت معرفة في الحالتين، وبالتالي هي تكرار للكلمة نفسها والمعنى نفسه، فالعسر واحد، بينما جاءت كلمة (يسرا) دون تعريف في الحالتين، فقد يكون اليسر الثاني الوارد في قوله تعالى غير اليسر الأول[2]. وهذا يدل على غلبة اليسر على العسر، وقد يقابل العسر بأكثر من يسر.

وهذا هو ما أشار إليه الشافعي في قوله:

سيُفتحُ بابٌ إذا سُدَّ بابُ نَعَم، وتَهُونُ الأُمورُ الصِّعاب

ويتَّسِعُ الحالُ، من بعدِ ما تضيقُ المذاهبُ فيها الرِّحاب

مع الهمِّ يُسرانِ هوِّن عليك فلا الهمُّ يُجدي ولا الاكتئاب

فَكَم ضِقتُ ذرعاً بما هِبتُه فلم يُرَ من ذاك قدرٌ يُهاب

وكم بَرَدٍ خفتُه من سحاب فعُوفيتُ، وانجابَ عنك السَّحاب[3]

---

[1] سورة الشرح، آية: 5-6 .

[2] انظر، التنوخي، الفرج بعد الشدة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2/ 1994م، جـ1، ص9.

[3] الشافعي، الديوان، ص 30.

فيتفق الشافعي مع القاضي التنوخي في أن اليسر غالب على العسر، وهذا ظاهر من قوله: "مع الهم يسران ...". وبالتالي فإن أبيات الشافعي تلك موافقة لما جاء به القرآن الكريم، وكأن الشافعي يُفَسِّرُ بهذه الأبيات ما جاء في سورة الشرح.

واستغل شعراء الزهد هذا المعنى ورددوه في شعرهم بوصفه معنىً دينياً، جاء به الدين الإسلامي، ومن ذلك قول الشاعر محمد بن يسير الرياشي:

فكلُّ الحادثاتِ وإن تناهَتْ فمقرونٌ بها الفرجُ القريبُ[1]

فهذا البيت يدل على قرب الفرج، وهو قريب من قول الشافعي:

صَبْراً جَمِيلاً ما أقْرَبَ الفَرَجَا من رَاقَبَ اللَّهَ فِي الأمورِ نَجَا

مَنْ صدق الله لم ينلْهُ أذى ومن رجَاهُ يكونُ حيثُ رَجَا[2]

وهذا البيت يشير إلى قرب الفرج من خلال الصبر، وأن الفرج يأتي مع الصبر. وكذلك يقول محمود الوراق:

عَلامَ يَشقى الحَريصُ في طَلَبِ الرِ رزق بِطولِ الرَواحِ وَالدَلَجِ

يا قارِعَ البابِ رُبَّ مُجتَهِدِ قَد أدمَنَ القَرعَ ثُمَّ لَم يَلِجِ

ورُبَّ مُستَولِجٍ عَلى مَهَلِ لَم يَشقَ مِن قَرعِهِ ولَم يَهِجِ

فَاِطوِ عَلى الهَمِّ كَشحَ مُصطَبِرٍ فَآخِرُ الهَمِّ أوَّلُ الفَرَجِ[3]

---

(1) الرياشي، محمد بن يسير، مجموع شعره، ص 114.

(2) الشافعي، الديوان، ص 39.

(3) الوراق، الديوان ص 95.

فإن الهم سينفرج إذا ما صبر الإنسان. وانظر إلى وصف الشاعر للفرج، فوصفه بأنه يأتي عندما يبدأ الإنسان الشعور بفقدان الأمل، (فآخر الهم هو أول الفرج)، وهذا يحمل مواساة للنفس، إذ يبقيها معلقة بخيط الأمل مهما حاصرها الهم.

وهذا يتوافق مع قول الباهلي:

هَوِّن عَلَيكَ فَكُلُّ الأَمرِ يَنقَطِعُ وَخَلِّ عَنكَ عِنانَ الهَمِّ يَندَفِعُ

فَكُلُّ هَمٍّ لَهُ مِن بَعدِهِ فَرَجٌ وَكُلُّ أَمرٍ إِذا ماضاقَ يَتَّسِعُ

إِنَّ البَلاءَ وَإِن طالَ الزَمانُ بِهِ فَالمَوتُ يَقطَعُهُ أَو سَوفَ يَنقَطِعُ[1]

إن هذه الفكرة تشعر الإنسان بقربه من الله -عز وجل-، الذي بيده تفريج جميع همومه، لذلك فإن الإنسان يصبر ويرتجي الفرج من عند الله - عز وجل -، وقد يأتيه هذا الفرج من حيث لا يحتسب، كما في الأبيات:

ولربَّ نازِلَةٍ يَضيقُ بِها الفَتى ذَرعاً وَعِندَ اللَّهِ مِنها مَخرَجُ

ضاقت فَلَمّا استحكمت حَلَقاتُها فُرِجَت وَكانَ يَظُنُّها لا تُفرَجُ[2]

تصور الأبيات كيفية الفرج الذي يأتي هنا بعد انسداد الطرق جميعها وتقطع الأسباب، فالأبيات هنا تشير إلى تأخير الفرج، فجاء هذا التأخير ليختبر المسلم في مدى تحمله وصبره، إذ إن الفرج للنازلة موجود عند الله من بادئ الأمر، ولكن تأخره جاء لغاية معلومة، هي اختبار المسلم، إن الشواهد السابقة تدل على أن شعراء الزهد أجمعوا على تكرار فكرة الفرج بعد الشدة، والذي حملهم على تكرارها هو مدى إدراكهم لأهمية هذه الفكرة في التأثير بالمتلقي، الذي يستشعر منها قرب الله منه، وبالتالي تأتي لتخفف من وطأة المصيبة حيث نزلت.

---

(1) الباهلي، الديوان، صنعه محمد خير البقاعي، دار قتيبة، دمشق، ط1/ 1982م، ص71.

(2) هنالك خلاف حول نسبة هذه الأبيات، فهي تنسب إلى الشافعي وهي موجودة في ديوانه، ص39، وتنسب إلى محمد بن يسير الرياشي، وهي موجودة في مجموع شعره، ص 115.

- فكرة الشيب ودلالاته:

كانت جدلية الشيب والشباب والصراع بينهما من أكثر الجدليات حضوراً في الشعر العربي، لما تحمله من دلالات على تقدم الإنسان في العمر، فالشيب نذير الضعف والهوان الجسدي، فلم يسلم أي إنسان من التفكير في عجلة الأيام ودورانها.

وشواهد الشيب والشباب في الشعر العربي كثيرة ومتنوعة. كذلك نجد لهذه الجدلية حضوراً بارزاً عند شعراء الزهد، وظهرت تشير إلى دلالات عديدة وتجليات متنوعة. فقد استثمر شعراء الزهد هذا الملمح حتى تكررت تلك الفكرة كثيراً في شعرهم.

فلقد وجدوا في الشيب والشباب باباً يدخلونه للوصول إلى وعظ الإنسان اللاهي؛ فطرقوا فكرة استغلال الشباب في طاعة الله قبل المشيب، فالشباب مرحلة قوة والشيب مرحلة ضعف. ومن ذلك قول الوراق:

بَادِرْ شَبَابَكَ أَنْ تَهرَمَا ... وَصِحَّةَ جِسمِكَ أَن تَسقَمَا

وَأَيَّامَ عَيشِكَ قَبلَ المَمَاتِ ... فَمَا قَصْرُ مَن عَاشَ أَن يَسلَمَا

وَوَقتَ فَرَاغِكَ بَادِر بِهِ ... لَيَالي شُغلِكَ فِي بَعضِ مَا

فَقَدِّر فَكُلُّ امرِئٍ قَادِمٌ ... عَلَى عِلمِ مَا كَانَ قَد قَدَّما[1]

يحث الشاعر على استغلال مرحلة القوة في طاعة الله عز وجل، فقد لا يستطيع في مرحلة الشيب القيام بالطاعات على الوجهَ المطلوب.

---

[1] الوراق، الديوان، ص 177.

ومن تكرار هذه الفكرة عند شعراء الزهد قول أبي العتاهية:

أَلا إِنَّ وَهنَ الشَيبِ فيكَ لَمُسرِعُ   وَأَنتَ تَصابى دائِباً لَستَ تُقلِعُ

سَتُصبِحُ يَوماً ما مِنَ الناسِ كُلِّهِم   وَحَبلُكَ مَبتوتُ القُوى مُتَقَطِّعِ

فَلِلَّهِ بَيتُ الهَجرِ لَو قَد سَكَنتَهُ   لَوُدِّعتَ تَوديعَ امرِئٍ لَيسَ يَرجِعِ[1]

فالشاعر يرى أن زمن التصابي سينقضي وسيتغير الحال، فشعراء الزهد مدركون أن زمن الشباب إذا انقضى لن يعود، وفيها سيندم اللاهي على عدم استغلاله لهذه الأيام التي لا أمل في رجوعها.

وهذا شبيه بقول الباهلي:

لَعَمرُكَ لَلقَليلُ أَصونُ وَجهي   بِهِ في الأَوحَدينَ وَفي الجَميعِ

أَحَبُّ إِلَيَّ مِن طَلَبي كَثيراً   تُمَدُّ إِلَيهِ أَعناقُ الخُضوعِ

فَعِش بِالقوتِ يَوماً بَعدَ يَومٍ   كَمَصِّ الطِفلِ فيقاتِ الضُروعِ

وَلا تَرغَب إِلى أَحَدٍ بِحِرصٍ   رَفيعٍ في الأَنامِ وَلا وَضيعِ

وَقَد رَحَلَ الشَبابُ وَحَلَّ شَيبٌ   فَهَل لَكَ في شَبابِكَ مِن رُجوعِ[2]

لذلك فإن فكرة استغلال الشباب قبل الشيب من الأفكار التي كثيراً ما ترددت بين شعراء الزهد، وتعد من تجليات جدلية الشباب والشيب التي أحسن شعراء الزهد استغلالها وتوظيفها في خدمة النص الشعري والغرض العام من شعرهم.

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص 226.

(2) الباهلي، الديوان،ص67، وفيقات: جمع فيقة وهو الحليب الذي يتجمع في الضرع بين الحلبة والأخرى. انظر، لسان العرب، مادة: فيق.

ولقد خالف شعراء الزهد في هذه الفكرة غيرهم من الشعراء الذين دعوا إلى استغلال الشباب في أمور أخرى كقول أبي نواس:

تَمَتَّع مِن شَبابٍ لَيسَ يَبقى وَصِلِ بِعُرى الغَبوقِ عُرى الصَبوحِ[1]

فالدعوة إلى استغلال مرحلة الشباب قائمة بين الطرفين لكن الاختلاف في كيفية استغلال تلك المرحلة.

ومن تجليات جدلية الشيب والشباب ما جاء به شعراء الزهد بأن الشيب دليل على قرب الأجل ونذير بالموت، ومن ذلك قول ابن الرومي:

إذا ما أخو الخمسينَ أمَّل مثلها فيا ويحَهُ إن خابَ أو أدركَ الأملْ

هو الموتُ أو نيلُ التي في منالِها ذهابُ الشبابِ الغضّ واللهوِ والغزلْ[2]

فإن الأمل في الحياة يكاد يضعف بعد سن الخمسين (بداية مرحلة الشيب) _ كما يرى الشاعر_ ويصبح أمله في العيش أقل، فيصبح هاجس الموت يطرق فكره كثيراً في هذا السن.

وتتجلى دلالات الشيب بشكل أكبر في قول أبي العتاهية:

رَأَيتُ الشَيبَ يَعدوكا بِأَنَّ المَوتَ يَنحوكا

فَخُذ حِذرَكَ يا هَذا فَإِنّي لَستُ آلوكا

وَلا تَزدَد مِنَ الدُنيا فَتَزدادَ بِها نوكا[3]

فقد جعل الشاعر من الشيب نذيراً بقرب الموت، ودلالة على تقدم الإنسان في السن، واستشراف لحالة القلق والخوف التي تصيب الإنسان، والتي تنذر بالانتهاء،

---

[1] أبو نواس، الديوان، ص 71، والعُرى هي مقبض الدلو، انظر، لسان العرب، مادة : عرا، والغبوق هو شرب الخمر ليلاً، انظر، لسان العرب، مادة: غبق، والمعنى يحث على استمرار شرب الخمر طوال اليوم.

[2] ابن الرومي، الديوان، جـ 5، ص272.

[3] أبو العتاهية، الديوان، ص272، آلوك: أقصر في نصحك، الأنوك: الأحمق.

وهذا ما يتجسد في صورة الموت والرحيل عن الدنيا، وهو نذير للفناء إزاء البقاء، الذي يطمح إليه الإنسان ويحاول جاهداً التمسك به.

ومن تكرار تلك الفكرة ما نجده في قول الوراق:

إغتَنِم غَفلَةَ المَنِيَّةِ وَاعلَم   إِنَّما الشَيبُ لِلمَنِيَّةِ جِسرُ

كَم كَبيرٍ يَومَ القِيامَةِ يُقصى   وَصَغيرٍ لَهُ هُنالِكَ قَدرُ[1]

وكذلك في قوله:

وَلَو أَنَّ دارَ الشَيبِ قَرَّت بِصاحِبٍ   عَلى ضيقِها لَم نَبغِ داراً بِدارِهِ

وَلَكِنَّ هَذا الشَيبَ لِلمَوتِ رائِدٌ   يُخَبِّرُنا عَنهُ بِقُربِ مَزارِهِ[2]

إن تركيز شعراء الزهد على فكرة أن الشيب نذير بالأجل جاء ليؤكد أن فرصة الإنسان الكبير في السن أقل من غيره في التوبة والرجوع إلى الله، بسبب عامل الزمن وما يرافقه من ضعف. فالشيب دلالة على قرب الأجل، ولذلك هم يهدفون إلى حسن استغلال الشباب.

واستغل شعراء الزهد هذه الجدلية أيضاً في التركيز على أهمية الشيب في ردع الإنسان عن المعاصي والكف عن الذنوب، ومنه قول ابن المعتز:

أَيا نَفسُ قَد أَثقَلتِني بِذُنوبِ   أَيا نَفسُ كُفّي عَن هَواكِ وَتوبي

وَكَيفَ التَصابي بَعدَما ذَهَبَ الصِبا   وَقَد مَلَّ مِقراضي عِقابَ مَشيبي[3]

فالشاعر يتساءل كيف للإنسان أن يفعل الذنوب وهو شائب الرأس، إذ إن أفعال الإنسان الكبير في السن ينظر إليها من منظور آخر يختلف عن منظور الشباب.

---

(1) الوراق، الديوان، ص 115.

(2) المصدر نفسه، ص 132.

(3) ابن المعتز، الديوان، ص 380.

ومن ذلك أيضاً قول ابن المعتز نفسه:

مَضى مِن شَبابِكَ ما قَد مَضى فَلا تُكثِرَنَّ عَلَيكَ البُكا

وَشَعَّلَ شَيبُكَ مِصباحَهُ وَلَستَ الرَشيدَ أَما قَد تَرى[1]

إن خطاب الشاعر مفاده إذا لم تتب وأنت شائب الرأس كبير السن فمتى ستتوب؟ وهل سيبقى أمامك زمن يفسح لك مجالاً لتتدارك التوبة؟

فالشيب هنا رادع للإنسان عن الذنوب كما في قول أبي العتاهية:

يا نَفسُ ضَيَّعتِ أَيّامَ الشَبابِ وَهَذا الشَيبُ فَاِعتَبِري بِالشَيبِ عِبرَتِيَه[2]

فالنفس التي يخاطبها أبو العتاهية قد ضيعت التوبة والصلاح في الشباب وفي الشيب، فمتى ستكون التوبة؟

لقد ألح شعراء الزهد على هذه الفكرة حتى وصلوا إلى فكرة جديدة مفادها أن الذنوب لا تليق مع الشيب، وأن على الإنسان الشائب أن يكف عن الذنوب حفاظاً على شيبته. "فإن الشيب يقطع على الإنسان طريق الاستمتاع بالحياة كما يستمتع بها الشباب، وهو يفرض عليه قيوداً في السلوك، ووقاراً هو أزهد الناس فيه، وكذلك فإن المشيب يرتبط في وعيه بقرب دنو الأجل فهو يرى فيه نذير المنية"[3]، ولقد أكثر شعراء الزهد من طرح هذه الفكرة عن طريق السخرية من الشيخ المتصابي من

---

(1) المصدر نفسه، ص 376.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص437.

(3) محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي: الشباب والمشيب، دار المعارف، ط/ 1980م، ص8.

خلال تصويره بتصاوير مثيرة للسخرية، مثل تشبيهه بالدابة التي أضاعت رسنها، وبالدابة التي همها في السمن، وغيرها من أوصاف[1].

ويتجلى ذلك في قول الشافعي:

يا واعِظَ الناسِ عَمّا أنتَ فاعِلُهُ يا مَن يُعَدُّ عَلَيهِ العُمرُ بِالنَفَسِ

إحفَظ لِشَيبِكَ مِن عَيبٍ يُدَنِّسُهُ إِنَّ البَياضَ قَليلُ الحَملِ لِلدَنَسِ[2]

فكما يقول الشافعي فإن العيوب تظهر على كبير السن بشكل أوضح من الشاب، كما يظهر الدنس على الثوب الأبيض بشكل أكبر. لذلك فعليك أن تحفظ نفسك احتراماً لشيبتك.

ويطرق ابن المعتز الفكرة ذاتها في قوله:

أَلَم تَستَحيِ مِن وَجهِ المَشيبِ وَقَد ناجاكَ بِالوَعظِ المُشيبِ

أَراكَ تُعِدُّ لِلآمالِ ذُخراً فَما أَعدَدتَ لِلأَمَلِ القَريبِ[3]

فانظر إلى دلالة الشيب في الأبيات، إنها دلالة تقوم على المعاتبة، وهي معاتبة يلجأ فيها الشاعر لاستخدام أسلوب خطابي عالي النبرة، وذلك باستخدام صيغة (ألم تستحي)، وهي صيغة تشعر المتلقي بالذنب كلما نظر إلى شيبته، وهذا أسلوب فعّال في ردع الإنسان عن المعاصي.

وجميع ما جاء به شعراء الزهد من تجليات ودلالات للشيب والشباب جاءت من إدراك تام لأهمية الفكرة في إثارة شعرية الزهد.

---

[1] انظر، عبد الله، محمود، التجربة الزهدية بين أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس/ 2009م، ص 98، وما بعدها.

[2] الشافعي، الديوان، ص68.

[3] ابن المعتز الديوان، ص377.

- حتمية القدر:

ومن الأفكار التي تتردد بين شعراء الزهد فكرة حتمية القدر، وأن لا مرد لقضاء الله – عز وجل – فقدر الإنسان مكتوب ومقدر، ولا يملك أحد تغييره إلا الله المُقدِّر.

ويقول في ذلك محمود الوراق:

لا يَنفَعُ الجِدُّ وَالتَشميرُ وَالحَذَرُ خَطَّ الكِتابُ فَلا وِردٌ وَلا صَدَرُ

تَستَعجِلُ النَفسُ آمالاً لِتَبلُغَها كَأَنَّها لا تَرى ما يَصنَعُ القَدَرُ[1]

فإن الكتاب الذي خط هو قدر الإنسان المكتوب له، وهذا الكتاب كُتِبَ وانتهى، فلا يتغير مهما حاول الإنسان ذلك. إلا أن الإنسان يستعجل بآماله دون أن يمتلك القناعة التي تثبت له أن آماله محفوظة له ولا تغادره.

ولقد أدرك شعراء الزهد أن القدر محتم على الإنسان، وهذا ما جعلهم يرون أنه إذا وقع القضاء عمي البصر كما يقول علي بن الجهم:

وَأَرى البَصيرَ بِقَلبِهِ وَبِفَهمِهِ يَعمى إِذا حُمَّ القَضاءُ الغالِبُ[2]

فيدرك الشاعر أن القضاء إذا وقع على شخص فإنه لن يخطئه، ولن يتأخر عنه، ومهما حاول تجنبه فلن يستطيع ذلك.

ولقد أدرك الشعراء أنَ قدر الإنسان هو سبب سعادته وشقائه، ومن ذلك قول العتبي (ت228هـ):

ليسَ احتيالٌ ولا عَقلٌ ولا أدَبٌ يُجدى عليكَ إذا لم يُسعِدِ القَدَرُ

ولا توانٍ ولا عجزٌ يضرُّ إذا جاءَ القضاءُ بما فيهِ لكَ الخيرُ[1]

---

(1) الوراق، الديوان، ص117.

(2) ابن الجهم، علي، الديوان، ص93.

فلا يمكن أن تتحقق السعادة لإنسان إلا إذا كانت مكتوبة لــه ومقــدرة، وهــذه هــي حقيقة القدر وحتميته.

لذلك فقد علم شعراء الزهد أن السعادة والــشقاء والحيــاة والمــوت مقــدرات مــن عند الله عز وجل، ونتيجة لذلك أدركوا أن الحــذر لا يغنــي عــن القــدر، ومهمــا حاولــت الإفلات منه فلن تستطيع ذلك، وسينالك، كما في قول محمد بن كناسة (ت207هـ):

أبعَــدتَ مِــن يَومِــكَ الفِــرارُ فَمــا جــاوَزتَ حيــثُ انتهــى بِــكَ القَــدَرُ

لَــو كــان يُنجِــي مِــنَ الــرَّدَى حَــذَرٌ نَجَّــاكَ مِمَّــا أَصــابَكَ الحَــذَرُ[2]

وترددت هذه الفكرة بين شعراء الزهــد كثيــراً، كمــا نجــدها عــن عبــد الله بــن طاهر (ت230هـ):

قــد تحــذَّرتُ والحــذر لــيس يُغنــي مــن القَــدَر[3]

فإن المسلم يعقد أموره ويتوكل على الله تعــالى، فقــدره لــن يخطئــه مهمــا كــان حذره، وهذه هي فكرة شعراء الزهد. وهو ما يجعلهم يتقبلــون القــدر وهــم يعلمــون أن لا مفر منه، كما في قول إسحاق الموصلي (ت 235هـ):

فلــستُ بِمُبتــاعِ الحيــاة بخزيــةٍ ولا مُرتقٍ مــن خــشيةِ المــوتِ سُــلَّما[4]

ففكرة حتمية القدر كانت كثيرة الظهور عند شعراء الزهــد لمــا وجــدوا فيهــا مــن وسيلة من وسائل الإقناع والدعوة والتسليم بأوامر الله.

---

(1) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، 1956م، ص316.

(2) البصري، علي بن أبي الفرج، الحماسة البصرية، تحقيق وشرح ودراسة عادل سليمان جمــال، مكتبــة الخانجي، القاهرة، ط1/1999م، ص712.

(3) الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، علي بتحقيقــه، إبــراهيم صــالح، دار صــادر، بيــروت، ط1/1999م، جـ2، ص339.

(4) اليزيدي، الأمالي، نسخة مصورة عن جمعية دار المعارف بحيدر أباد، الهند، /1958م، ص86.

- التحسر وبكاء النفس:

تتردد فكرة بكاء النفس والتحسر عليها كثيراً عند شعراء الزهد، ومثلت هذه الفكرة جانب المهابة والمخافة من الله عز وجل والاستفهام عن مصير الإنسان بعد موته، لذلك أكثر شعراء الزهد من هذا الملمح، كما يظهر في قول ابن المعتز:

آهِ مِن سَفرَةٍ بِغَيرِ إِيابِ آهِ مِن حَسرَةٍ عَلى الأَحبابِ

آهِ مِن مَضجَعي فَريداً وَحيداً فَوقَ فَرشٍ مِنَ الحَصى وَالتُرابِ

آهِ من سَكرةٍ بغيرِ شرابِ آهِ من وثبةٍ بغيرِ رِكابِ[1]

تمثل تكرار صيغة التألم (آه) صوت العذاب الذي يأنُّ به الشاعر عند مفارقته لدنياه، والذي يعبر فيه عن سفره عن الدنيا بغير عودة، فمهما كان الإنسان ملتزماً في أمور دينه إلا إنه يبقى متأرجحاً بين الخوف والأمل، ويبقى يخاف من المصير المجهول. ودليل خوف الشاعر يظهر في تكراره لصوت الأنين (آه)، فيظهر أن هذا الصوت صادر من أعماق نفسه حتى ظهر الخوف في بداية كل بيت، فهذا التكرار تكرار بداية لكنه وضع في هذا الموضع لأنه من متعلقات التحسر على النفس والبكاء عليها.

وأسلوب التحسر هذا تكرر عند أبي تمام (ت231هـ)، مما جعله يتمنى أن يصبح رفاتاً بعد موته خلاصاً من العذاب.

فَيا لَيتَني مِن بَعدِ مَوتي وَمَبعَثي أَكونُ رُفاتاً لا عَلَيَّ وَلا لِيا

أَخافُ إِلَهي ثُمَّ أَرجو نَوالَهُ وَلَكِنَّ خَوفي قاهِرٌ لِرَجائِيا[1]

---

[1] ابن المعتز، الديوان، ص 381.

فأمنية الشاعر أن يكون رفاتاً مصدرها شدة خوفه من مصيره المجهول، فهذه الأمنية تخلصه من العذاب لأنه متأرجح بين الخوف والأمل، وخوفه هذا يغلب أمله.

وتتجلي تكرار فكرة الموت وارتباطها بالتحسر على النفس في قول ابن الرومي:

أنـــا عبـــدٌ غرّنـــي أملـــي وكـــأنَّ المـــوتَ قَـــد وَرَدَا
وخطيئـــاتي التـــي سَـــلَفتْ لـــستُ أُحـــصي بعـــضَها عَـــدَدَا
فلـــيَ الويـــلُ الطويـــلُ غـــداً ليـــتَ عمـــري قبلهـــا نَفِـــدا
ويـــح عينـــي ســـاء مـــن نظـــرتْ ويـــحَ قلبـــي ســـاءَ مـــا اعتقـــدا
ليـــت عينـــي قبـــل نظرتِهـــا كُحِلَـــتْ أجفانُهـــا رَمَـــدَا
فـــإذا مـــرَّ الوعيـــدُ بـــه كـــاد يُفنـــي روحـــه كَمَـــدَا
وإذا مـــرَّ الوُعـــود بـــه شـــدَّ منـــه القلـــبَ والعَـــضُدا[2]

فقد بنى الشاعر فكرة تحسره وخوفه على تكرار (ليت، وويح)، فكرر ليت أربع مرات، وهي تفيد التمني فيتمنى أن يعود به الزمان ليحاول إصلاح ما قد أفسده، كذلك كرر (ويح) مرتين، التي جاءت تحمل معنى الترحم على النفس بشيء قد حل بها، وهذا المعنى يتكرر كذلك في قول الرياشي:

ويـــلٌ لِمَـــن لـــم يرحـــمِ اللهُ ومـــن تكـــونُ النَّـــارَ مَثـــواهُ
يـــا حـــسرتا فـــي كُـــلِّ يـــوم مـــضى يَـــذكُرُني المـــوتُ وأنـــساهُ
مَـــن طـــالَ فـــي الـــدُنيا بـــه عمـــرُهُ وعـــاشَ فالمـــوتُ قُـــصاراهُ
كأنَّـــه قـــد قِـــيلَ فـــي مجلـــسٍ قـــد كُنـــتُ آتيـــه وأغـــشاهُ
صـــارَ البَـــشيريُ إلـــى ربِّـــهِ يرحمنـــا اللهُ وإيـــاهُ[3]

---

[1] أبو تمام، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه وهوامشه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2/ 1994م، جـ2، ص463.
[2] ابن الرومي، الديوان، جـ2 ص777.
[3] الرياشي، محمد بن يسير، مجموع شعره، ص113.

إن شدة خوف الشاعر واضطرابه هو ما جعله يترحم على نفسه، ويتخيل مصيره إذا لم ينل الرحمة من الله، لذلك تعود به الأيام ويتذكر لحظات غفلته في الدنيا، مما يجعله يتصور نعيه في المجلس الذي كان يأتيه باستمرار. فهذا التصور مصدره الخوف من المصير المجهول الذي يكتنف الإنسان. ولذلك يلجأ الرياشي إلى الدعاء لنفسه بالرحمة في البيت الأخير، إذ إن البشيري المذكور في البيت الأخير هو نفسه محمد بن يسير الرياشي.

وتتكرر فكرة نعي النفس والتحسر عليها في شعر أبي العتاهية كما في قوله:

لَيتَ شِعري وَكَيفَ أَنتَ إِذا ما   وَلوَلَت بِاسمِكَ النِساءُ الرَواثي

لَيتَ شِعري وَكَيفَ أَنتَ مُسَجّى   تَحتَ رَدمٍ حَثّاهُ فَوقَكَ حاثِ

لَيتَ شِعري وَكَيفَ أَنتَ وَما حا   لُكَ فيما هُناكَ بَعدَ ثَلاثِ(1)

فتمثل هذه الأبيات رثاءً للنفس، والذي حمل الشاعر على هذا الرثاء هو تصوره ما سيحصل له بعد موته. فيسيطر عليه الخوف، لأن الإنسان أكثر ما يشغله ويستحوذ على تفكيره هو الأمر المخيف، والسبب ذاته قاد الشاعر إلى تصور يوم الحساب في قوله:

لَيتَ شِعري عَن لِساني أَيَقوى   يَومَ عَرضي أَن يَرُدَّ الجَوابا

لَيتَ شِعري بِيَميني أُعطى   أَم شِمالي عِندَ ذاكَ الكِتابا(2)

فمدى خوف الشاعر جعله يفكر في قدرته على رد سؤال الله في يوم الحساب، ويجعله يسترجع تعداد قواه، والشك في مقدراته يوم الحساب، وهو ملمح يشكل قمة الخوف والخشية من الله تعالى.

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

ومن تكرار ذات الفكرة ما نجده في قول ابن المعتز:

فَيا حَسرَتي إِن رَدَّ كَفَّيَ مانِعٌ فَقَصَّرَها عَمّا تُحِبُّ مِنَ الدُنيا

وَما بُغيَتي في مِنَّةٍ لي أَنالُها وَأَبلُغُها إِلّا نَظَرتُ إِلى أُخرى[1]

لذلك فإن فكرة التحسر على النفس كانت مسيطرة على شعراء الزهد، لما تمثله من موقف تجاه أمر عظيم، وإدراك الشعراء عظم ذلك الموقف جعلهم يرددونه بشكل بارز، فتكررت تبعاً لذلك هذه الفكرة.

- محاورة النفس:

برزت فكرة محاورة النفس جلية في شعر الزهد، فلا يكاد يخلو ديوان شاعر منها، وقد اكتسب هذا الأسلوب أبعاداً ودلالات متنوعة، منها إلقاء اللوم على النفس ومعاتبتها على فعل المعاصي:

أَيا نَفسِ قَد أَتلَفتِني بِذُنوبِ أَيا نَفسِ كُفّي عَن هَواكِ وَتوبي[2]

فيحاور الشاعر نفسه وكأنها شخص آخر ويلقي عليها اللوم في كثرة الذنوب، ويكرر الشاعر أسلوب محاوره النفس في البيت مرتين من خلال استخدام أداة النداء التي تحمل التنبيه، فهو يريد أن ينبه نفسه ويذكِّرها أنها السبب في كثرة ذنوبه، فيأمرها بالكف عن الاستمرار في مسايرة الهوى (كُفّي عَن هَواكِ وَتوبي). ويستخدم أداة النداء ويقرنها بفعل الأمر (كفّي)، فاقتران أداة النداء وفعل الأمر يبرزان قوة الخطاب الشعري[3]، وقوة الخطاب الشعري هنا من شأنها أن تزيد من التأثير في المتلقي، فالشاعر يخاطب نفسه وهو يعلم أن النفس وهواها هي السبب في هلاك الناس جميعاً، لذلك فما ينطبق على ذات الشاعر ينطبق على غيره.

---

(1) ابن المعتز، الديوان، ص 39.

(2) المصدر نفسه، ص 380.

(3) انظر ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 144.

ومن تكرار الفكرة نفسها قول علية بنت المهدي:

ألا يـــا نَفْـــسُ وَيحَـــكِ لا تَتـــوقي إلـــى مَـــن لَـــبِسَ بِـــالبِرِّ الـــشَفيق

ألا يـــا نَفْـــسُ أنـــتِ جَنَيـــتِ هَـــذا فَـــذوقي ثُـــمَّ ذوقـــي ثُـــمَّ ذوقـــي[1]

فالشاعرة تريد أن تعذب نفسها وكأنها نفس أخرى بسبب ما جنت من ذنوب. وتكرار فكرة جلد الذات ولوم النفس من الأمور التي تدل على اعتراف الإنسان بالمعاصي ومحاولتـه الرجوع إلى التوبة، فهي ارتدادات تصيب الإنسان بين الحين والآخر، مما يجعل الإنسان دائم البحث عن السبب وراء تلك التقلبات، ولأنه يعلم أنه هو من قام بارتكاب الذنوب، فإنه يعـود إلى نفسه ويلقي عليها اللوم كشيء من التعويض النفسي، وليتخلص من كثرة اللوم الداخلي على الذنوب، فيحاول إشراك طرفاً آخر يلقي عليه اللوم، لذلك يلجأ إلى انقـسام الـذات فيحاورهـا بوصفها إنساناً آخر.

ومن ذلك قول أبي العتاهية:

يـــا نَفـــسُ أَنّـــى تُؤفَكينـــا حَتّـــى مَتـــى لا تَرعَوينـــا

حَتّـــى مَتـــى لا تَعقِليـــــنَ وَتَـــسمَعينَ وَتُبـــصِرينا

أَصـــبَحتِ أَطـــوَلَ مَـــن مَـــضى أَمَـــلاً وَأَضـــعَفَهُم يَقينـــا

وَلَيَـــأتِيَنَّ عَلَيـــكِ مـــا أَفنـــى القُـــرونَ الأَوَّلينـــا

يـــا نَفـــسُ طـــالَ تَمَـــسُّكي بِعُـــرى المُنـــى حينـــاً فَحينـــا

يـــا نَفـــسُ إِلّـــا تَـــصلُحي فَتَـــشَبَّهي بِالـــصالِحينا

وَتَفَكَّـــري فيمـــا أَقـــو لُ لَعَـــلَّ قَلبَـــكِ أَن يَلينـــا[2]

(1) علية بنت المهدي، الديوان، ص123.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص377.

فيبدو للوهلة الأولى أن الشاعر يخاطب نفساً أخرى ويحاول أن يستعطف قلبها (لعل قلبك أن يلينا)، فالشاعر يصر على محاورة نفسه وهاجس إصلاح الذات يدور في باله وهو مطلبه.

وانظر كذلك لقول القاسم بن يوسف:

أقاسمُ مالك لا تنزعُ   وتتركُ الذي تصنع

وتقصر قبلَ مجيءِ الزما   ن بما لا يُرَدُّ ولا يُدفعُ

وما بالُ نفسك تواقة   إلى ما يضرُّ ولا ينفع

وحتى متى أنت بالغانيا   ت ذو صبوةٍ كلف مولع

ويخشعك الدهرُ بالحادثا   ت فلا تستكين ولا تخشعُ

أقاسمُ أنى يلذُّ الهجو   ع وما يطمئنُّ بك المهجع

أمنتك نفسك نيلَ الخلو   د أم غرَّك العاجلُ المقلع

كأن قد سقيت بكأس الحما   م وقيسَ لحفرتك الأذرع

وكلُّ امرئٍ عرض زائلٌ   له من حوادِثِه مصرع

على الأرض مضجعهُ ظاهرٌ   وتحتَ التراب لهُ مضجع

مساكنهُ اليومَ معمورةٌ   بهِ وهيَ منهُ غداً بلقع

وكلُّ الورَى حاصد زرعه   وذو الزرع يحصدُ ما يزرع(1)

إن محاورة النفس ظهرت جلية في الأبيات؛ إذ جرّد الشاعر من نفسه نفساً أخرى، " فإن لهذا الأسلوب بعداً نفسياً يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، إنه نوع

---

(1) الصولي، كتاب الأوراق، ص 198.

من الهذيان، إذ تنشطر نفس الشاعر إلى شطرين، شطر مُخاطِب وشطر مُخاطَب، ويصبح الشاعر قادراً على أن يقيم حواراً داخلياً لكنه حوار قاس، إن هذا الأسلوب يغدو شكلاً من أشكال مواجهة الذات وحوارها ولومها"[1]. فجعل الأبيات موجهة للمخاطب، فضمائر المخاطب بارزة الوضوح، وهي تعود على الشاعر نفسه، ومع ذلك عمد الشاعر إلى تكرار أسلوب التجريد وذلك بتكرار (أقاسم) مرتين، وذلك ليبرز النبرة الخطابية العالية التي من خلالها يلوم الإنسان نفسه ويقسو عليها، ويصبح يقدم لها الأدلة لكي تتراجع عن أفعالها، وتتجه وجهة أخرى غير وجهتها التي كانت تسير عليها في الماضي. فيسأل النفس ويحاورها ويدعوها إلى استبدال أفعال الماضي بأفعال فيها صلاح الحال والمنجاة من العذاب، من خلال ذكر حوادث الدهر وويلاته، وتذكير النفس بقرب الموت، والمصير القادم.

ومن ذلك كله نجد أن شعراء الزهد جعلوا النفس هي السبب في الضلال واقتراف الذنوب. فمن الطبيعي أن يلجأ الشعراء إلى حث هذه النفس على الأفعال التي تجنبها الهلاك، ومن ذلك قول العطوي (ت250هـ):

يا نَفسُ دومي عَلى العِبادَةِ وَالصَّبـرِ فَخَيرُ العَلَقَينَ في يَدِك

إِنّي وَإِن كُنتُ لابِساً سَمَلا فَهِمَّتي فَوقَ كاهِلِ الفَلَك[2]

فالشاعر يحث نفسه على العبادة والصبر لقيمتهما في الخلاص من النار، ومن ذلك ما نجده عند عبد الله الطاهر في حث نفسه على الصبر في قوله:

---

(1) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص120.

(2) التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضي، دار صادر بيروت، ط1/ 1988م، جـ9، ص89. وسملاً: بالياً يعني الثوب البالي، انظر، لسان العرب، مادة: سمل.

نفــسنُ يـــا نَفْـــسُ فاصـــبِري فـــازَ بالـــصبرِ مَـــن صَـــبَرَ[1]

ووصلت مناجاة النفس عند شعراء الزهد إلى أن يقنعوا أنفسهم بأن الرزق مقدر من عند الله، وأن الغنى هو غنى النفس، وهذا حفاظاً على أنفسهم من الانجراف وراء المحرمات، أو الضجر واللوم على قلة المال، كما نجد في قول ابن المعتز:

ألا يـــا نَفْـــسِ إن تَرضَـــي بِقُـــوتٍ وَأَنْـــتِ عَزِيـــزَةٌ أَبَـــداً غَنِيَّـــه

دَعـــي عَنكِـــي المَطـــامِعَ وَالأَمـــاني فَكَـــم أُمنِيَـــةٍ جَلَبَـــت مَنِيَّـــه[2]

إن الشاعر يدعو نفسه إلى عدم الطمع والقناعة بما قدر لها، والفكرة ذاتها تتكرر في قول إسحاق الموصلي:

وقلـــتُ لنفـــسي أبـــشِري وتـــوكلِي علـــى قاســـمِ الأرزاق والواحـــدِ الـــصَمَد

فـــإن لا تَكُـــن عِنـــدي دراهـــمُ جمّـــةٌ فعنديَ بحمـــدِ اللهِ مـــا شـــئتُ مـــن جَلَـــد[3]

لقد بعث شعراء الزهد رسالة مفادها أن النفس هي السبب في هلاك صاحبها وفي نجاته، لذلك دعوا إلى ضرورة أن يضبط الإنسان نفسه ولا يتركها لهواها، وقدموا ذلك من خلال أسلوب محاورة النفس ومناجاتها، لما لهذا الأسلوب من دور كبير في جذب المتلقي وشد انتباهه.

---

(1) الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، جـ2، ص339.

(2) ابن المعتز، الديوان، ص424.

(3) القالي، أبو علي، الأمالي، تحقيق علي زينو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1/ 2008م، ص611-ص612.

د. تكرار الأدوات والأساليب:

يقوم هذا المبحث على تتبع تجليات تكرار الأدوات والأساليب اللغوية، مثل الاستفهام والشرط والنداء والنفي وغيرها.

وتشكل هذه الأدوات عنصراً من عناصر شعرية النص الأدبي، فاعتمد شعراء الزهد على تلك الأدوات لقيمتها الفنية والجمالية في النص الشعري. ويقوم تكرار الأدوات على إبراز تسلسل الأفكار وتتابعها، فيجعل المتلقي مصغياً لأفكار الشاعر[1]، لذلك كان تكرار الأدوات ظاهرة بارزة في شعر الزهد، ويرى شوقي ضيف أنه من الطبيعي أن يطبع أسلوب أبي العتاهية بطابع الأسلوب الوعظي من التكرار وكثرة الاستفهام والنداء والأمر وغيرها من الأدوات[2]. " وقد اعتمد أبو العتاهية في نتاجه الشعري على هذه الظاهرة الأسلوبية، التي تعطي الشاعر مساحة أوسع في التعبير وإيصال المعنى، فقد استخدم البنى التكرارية بطريقة توضح بأنه كان معتمداً عليها بشكل كبير"[3]. وما ينطبق على أبي العتاهية في شعره الزهدي ينطبق على غيره من الشعراء الذين كتبوا في الزهد، لاشتراكهم في الموضوع والغاية الشعرية، إلا أن أبا العتاهية كان الاسم الأبرز في شعر الزهد في تلك المرحلة، وشكل الزهد الغرض الأول من ديوانه.

---

(1) انظر، نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، ص 64.

(2) انظر، ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص 251.

(3) العلي، بشار، التكرار في شعر أبي العتاهية بين البلاغة والأسلوبية، ص42.

- **الاستفهام:** ومن أبرز تلك الأدوات والأساليب الاستفهام؛ فقد ورد تكرار الاستفهام بأدواته وصيغه المتنوعة، ومن أمثلته قول الباهلي:

اِضرَع إِلى اللَهِ لا تَضرَع إِلى الناسِ وَاِقنَع بِيَأسٍ فَإِنَّ العِزَّ في الياسِ

وَاِستَغنِ عَن كُلِّ ذي قُربى وَذي رَحِمٍ إِنَّ الغَنِيَّ مَنِ اِستَغنى عَنِ الناسِ

فَالرِزقُ عَن قَدَرٍ يَجري إِلى أَجَلٍ في كَفِّ لا غافِلَ عَنّي وَلا ناسي

فَكَيفَ أَبتاعُ فَقراً حاضِراً بِغِنىً وَكَيفَ أَطلُبُ حاجاتي مِنَ الناسِ[1]

كرر الشاعر اسم الاستفهام (كيف) مرتين في الأبيات، وهو في هذا الاستفهام يريد الوصول إلى فكرة معينة في ذهنه، فلا تعنيه الإجابة عن أسئلته، فهو لا يطلب من قارئ الأبيات أن يجيبه، بقدر ما يطلب منه أن يُعملَ فكره في تلك الأسئلة ويتفاعل معه، ويشاركه الرأي في تصوره تجاه الأفكار التي طرحها في السؤالين.

فالإجابة هي الرسالة التي تصل ذهن المتلقي مباشرة، فإن السائل يريد تحفيز المتلقي من خلال الأسئلة التي يطرحها عليه، إذ يصبح السؤال وسيلة للبوح أو الكشف عما يريد الشاعر إيصاله للمتلقي[2]. وبناءً على ذلك فإن الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي أنه لا يمكن لإنسان إن يبيع دنياه بآخرته، لأن الدنيا مهما كانت هي فقر بالنسبة للآخرة التي فيها الغنى الحقيقي الدائم غير الزائل، ولذلك كيف يستبدل الإنسان غنى زائل بآخر دائم.

وقد لجأ ابن المعتز للأسلوب ذاته في أبياته:

إِلى أَيِّ حينٍ كُنتَ في صَبوَةِ اللاهي أَما لَكَ في شَيءٍ وُعِظتَ بِهِ ناهِ

وَيا مُذنِباً يَرجو مِنَ اللَهِ عَفوَهُ أَتَرضى بِسَبقِ المُتَّقينَ إِلى اللَهِ[3]

---

(1) الباهلي، الديوان، ص 63.

(2) انظر، نزال، فوز، أسلوبية السؤال في شعر عبد الرحيم عمر، الاتكاء على الأسئلة في مواجهة الحيرة، ص225.

(3) ابن المعتز، الديوان، ص 422.

فيكرر الشاعر أسلوب الاستفهام ثلاث مرات، وهو من خلال هذا الاستفهام يحاول التركيز على أفكار متنوعة، تدور جميعها في محاولة وعظ المتلقي بأنه إلى أي زمن ستبقى تقترف الذنوب دون أن تتعظ بشيء. وكذلك يثير الشاعر تساؤلاً مفاده أن المذنب الذي يتوب ويرجو الرحمة من الله تعالى هل يرضى بسبق غيره إليها؟ وهو من خلال هذه الصيغة يحث المذنب إلى ضرورة السرعة والمبادرة إلى التوبة، والتنافس لنيل الدرجات العليا في الجنة، فلقد رغّب الإسلام في التنافس الذي يرتقي بالإنسان إلى الدرجات العليا في الجنة.

وكثيراً ما يستند شعراء الزهد إلى التاريخ وتحكيم المنطق في وعظهم للمتلقين، ومنه قول أبي العتاهية:

هَل تَذَكَّرتَ مَن خَلا مِن بَني سا ... سانَ أَربابِ فارِسٍ وَالسَوادِ

هَل تَذَكَّرتَ مَن مَضى مِن بَني الأَصـ ... ـفَرِ أَهلِ القِبابِ كَالأَوطادِ

أَينَ أَينَ النَبِيُّ صَلّى عَلَيهِ الـ ... ـلَهُ مِن مُهتَدٍ رَشيدٍ وَهادِ

أَينَ داوُدُ أَينَ أَينَ سُلَيما ... نُ المَنيعُ الأَعراضِ وَالأَجنادِ

إِنَّ في ذِكرِنا لَهُم لِاعتِباراً ... وَدَليلاً عَلى سَبيلِ الرَشادِ[1]

وكذلك في قوله:

أَينَ القُرونُ وَأَينَ المُبتَنونَ لَنا ... هَذي المَدائِنَ فيها الماءَ وَالشَجَرُ

وَأَينَ كِسرى أَنوشِروانُ مالَ بِهِ ... صَرفُ الزَمانِ وَأَفنى مُلكَهُ الغِيَرُ

بَل أَينَ أَهلُ التُقى بَعدَ النَبِيِّ وَمَن ... جاءَت بِفَضلِهِمُ الآياتُ وَالسُوَرُ

لَم يَبقَ أَهلُ التُقى فيها لِبِرِّهِمُ ... وَلا الجَبابِرَةُ الأَملاكُ ما عَمَروا

فَاِعمِل لِنَفسِكَ وَاِحذَر أَن تُوَرِّطَها ... في هُوَّةٍ ما لَها وِردٌ وَلا صَدَرُ[2]

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص112 – ص113.

[2] المصدر نفسه، ص 154.

لعل أول ما يلفت انتباه المتلقي في الأبيات السابقة هو تكرار أداة الاستفهام (أين) التي تخفي وراءها أسئلة متنوعة، فالإنسان يقف أمام هذه الأسئلة مُسلِّماً للشاعر، ومؤكداً له في كل ما يقول. فلقد اتفق الشاعر في خطابه مع الخطاب القرآني في قوله تعالى: ﴿فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ﴾[1]، وهذا استفهام تقريري، فالآيات الكريمة تحث على التبصر في مصير الأقوام المعذبين، من خلال الاستفهام الذي استلهمه الشاعر في توجيه موعظته في التبصر بالحياة الدنيا، وأن الأقوام الوارد ذكرهم قد ذهبوا ولم تبق لهم باقية. " فلقد شغل البقاء اهتمام العربي منذ القدم، وأدهشه وأثار تساؤلاته، لكنه توصل إلى حقيقة كون البقاء ممتنعاً عن الإنسان طالما لبثت حركة الشمس تصنع زمان الإنسان. لكن البقاء غير ممتنع على الحجر وهو الزاهد به، وليس ثمة من باق حقيقي إلا الدهر، وإذا كان الملك قادراً على أن يمنع بقاء الآخرين فهو عاجز عن أن يدفع الخطر الذي يحيق ببقائه، فالنعمان بن المنذر قتل عدي بن زيد العبادي وتخلص منه، وكسرى قتل النعمان وتخلص منه، وكسرى هلك لأنه إنسان"[2]. وبناءً عليه فإن الشاعر يرسل رسالة مفادها بأنا سوف نتبعهم فلا أحد مخلد في الدنيا. فإن الفناء أصاب من هم قبلنا ممن هم أشد قُوَّةً وبأساً، وهذه درجة عالية من درجات الموعظة التي قدمها شعراء الزهد من خلال الاستفهام.

ويريد الشاعر وعظ المتلقي بطرح أسئلة متنوعة عليه، يجمعها المنطق، فلقد لجأ شعراء الزهد إلى استخدام العقل والمنطق في خطابهم، لما له من دور كبير في الإقناع، كما نجد في قول أبي العتاهية:

---

(1) سورة الحاقة، آية: 8 .

(2) الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص135.

مَنْ أَحَسَّ لي أهلَ القُبورِ وَمَن رَأى ... مَنْ أَحَسَّهُم لي بَينَ أطباقِ الثَّرى

مَنْ أَحَسَّ لي مَن كُنتُ آلَفُهُ وَيَا ... لَفُني فَقَد أنكَرتُ بُعدَ المُلتَقى

مَنْ أَحَسَّهُ لي إذ يُعالِجُ غُصَّةً ... مُتَشاغِلاً بِعِلاجِها عَمَّن دَعا

مَنْ أَحَسَّهُ لي فَوقَ ظَهرِ سَريرِهِ ... يَمشي بِهِ نَفَرٌ إلى بَيتِ البِلى

إلى قوله:

أينَ الأُلى بَنَوا الحُصونَ وَجَنَّدوا ... فيها الجُنودَ تَعَزُّزاً أينَ الأُلى

أينَ الحُماةُ الصابِرونَ حَمِيَّةً ... يَومَ الهِياجِ لِحَرِّ مُجتَلَبِ القَنا[1]

لقد بنى الشاعر قصيدته على التكرار وأكثر من تكرار الاستفهام، فكان ينوع في نغمات التكرار وموسيقاه دفعاً للإملال، وهو بذلك الاستفهام يستند إلى الإجابة المعقولة المستندة إلى التاريخ " أين الألى..."، وهو بذلك يقيم حواراً في أسئلة، تتجلى إجابتها بالنفي[2].

فإن هذا التاريخ يقف أمام المتلقي ليؤكد إجابته، التي تتمثل بأن لم يبق أحد من هؤلاء الأقوام الذين سأل عنهم الشاعر، فالتاريخ شاهد على ذلك.

- **النفي:** وتكرر النفي كثيراً في شعر الزهاد بأدواته المختلفة، وقد استخدم شعراء الزهد أدوات النفي في طرح معانيهم وأفكارهم المتنوعة، ومن ذلك استخدام ابن الرومي لأدوات النفي في حديثه عن القدر:

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص 13- ص14.

(2) انظر البكور، حسن، جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي، ص 16.

يــــا لهـــفَ نفْـــسي للأحبَّـــــة ورجـــــائِهم غَـــوْثَ الأطبَّـــــةْ

لــــم يَـــشفِهِمْ كَـــدُّ الطبيـــــب ولا عنايَتُـــــهُ المُكِبَّـــــةْ

لــــم تُقْـــضَ حـــاجتُهم ولا نَفعـــتْهُمُ نفـــسٌ مُحِبّـــةْ

مـــا زارهُـــم فـــرحٌ ولا كانـــت كُـــروبُهمُ مُغِبَّـــةْ

ترحـــاً لـــدارٍ إنمـــا ســـكانُها رُفَـــقٌ مُخِبَّـــةْ[1]

لقد صنع الشاعر من تكرار أدوات النفي جرساً موسيقياً للأبيات، من خلال تصدير صدر الأبيات بأداة النفي (لم) وعجز البيت بأداة النفي (لا) في تناغم واضح، فمن خلال النفي أوضح الشاعر أن لا تعارض للقدر فلا يستطيع الطبيب شفاء المريض إذا قدره لم يسعفه.

ولقد لجأ العتبي إلى الأسلوب ذاته في أبياته:

لـــيسَ احتيـــالٌ ولا عَقـــلٌ ولا أدَبٌ يُجـــدى عليـــكَ إذا لـــم يُـــسعِدِ القَـــدَرُ

ولا تـــوانٍ ولا عجـــزٌ يـــضرُّ إذا جـــاءَ القـــضاءُ بمـــا فيـــهِ لـــكَ الخِيـــرُ

مـــا قـــدرَ اللّـــه لا يُعيِيـــكَ مَطلبُـــهُ والسعيُ فـــي نيـــلِ مـــا لـــم يَقْـــضِهِ عَـــسِرُ[2]

لقد بنى الشاعر أبياته على النفي، فجاءت الأبيات تعج بأدوات النفي المكررة، والتي تحمل في كل تكرار فكرة جديدة نفاها الشاعر، فالشاعر ينفي دور الاحتيال والعقل والأدب في نجاة الإنسان إذا لم ينجيه قدره. وكذلك ينفي أن يكون التواني أو العجز سبباً في تأخر الخير للإنسان، وبالتالي فإن الشاعر يقدم معاني وقواعد إسلامية ثابتة عن طريق المراوحة بين أدوات النفي.

---

(1) ابن الرومي، الديوان، جـ 1، ص 177- ص 178.

(2) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، 1956م، ص106.

ونجد أسلوب النفي يتكرر في شعر علي بن الجهم في قوله - في قصيدة يتضرع بالدعوة فيها إلى الله عز وجل-:

فَما أَرجو سِواهُ لِكَشفِ ضُرّي وَلَم أَفزَع إِلى غَيرِ الدُعاءِ

وَلِم لا أَشتَكي بَثّي وَحُزني إِلى مَن لا يَصَمُّ عَنِ النِداءِ

هِيَ الأَيّامُ تَكلِمُنا وَتَأسو وَتَجري بِالسَعادَةِ وَالشَقاءِ

فَلا طولُ الثَواءِ يَرُدُّ رِزقاً وَلا يَأتي بِهِ طولُ البَقاءِ

وَلا يُجدي الثَراءُ عَلى بَخيلٍ إِذا ما كانَ مَحظورَ الثَراءِ

وَلَيسَ يَبيدُ مالٌ عَن نَوالٍ وَلا يُؤتى سَخِيٌّ مِن سَخاءِ[1]

إن الشاعر باستخدامه لأدوات النفي المتعددة في هذه الأبيات يقيم جسراً بينه وبين المتلقي؛ إذ يبقي المتلقي مشدوداً إلى الأبيات ويترقب الحكمة تلو الحكمة التي تلحق بأداة النفي، والشاعر يستخدم هذا الأسلوب لإدراكه أنه أسلوب يكسب الأبيات جمالاً وإثارة أكبر.

وانظر كذلك لأبيات الشافعي التي ترتكز على تكرار أدوات النفي:

وَلا حُزنٌ يَدومُ وَلا سُرورٌ وَلا بُؤسٌ عَلَيكَ وَلا رَخاءُ

وَلا تُرِ لِلأَعادي قَطُّ ذُلّاً فَإِنَّ شَماتَةَ الأَعدا بَلاءُ

وَلا تَرجُ السَماحَةَ مِن بَخيلٍ فَما في النارِ لِلظَمآنِ ماءُ

وَرِزقُكَ لَيسَ يُنقِصُهُ التَأَنّي وَلَيسَ يَزيدُ في الرِزقِ العَناءُ

إِذا ما كُنتَ ذا قَلبٍ قَنوعٍ فَأَنتَ وَمالِكُ الدُنيا سَواءُ

وَمَن نَزَلَت بِساحَتِهِ المَنايا فَلا أَرضٌ تَقيهِ وَلا سَماءُ

وَأَرضُ اللَهِ واسِعَةٌ وَلَكِن إِذا نَزَلَ القَضا ضاقَ القَضاءُ

دَعِ الأَيّامَ تَغدِرُ كُلَّ حينٍ فَما يُغني عَنِ المَوتِ الدَواءُ[1]

---

(1) ابن الجهم، علي، الديوان، ص82.

إن النفي سمة بارزة للأبيات السابقة، إذ عمل الشاعر على تكثيف المعنى الشعري من خلاله، فلم يكن استخدامه للنفي عفوياً، بل كان يصدر عن قصد وغاية، فتكرر أكثر من عشر مرات وبأدوات مختلفة وبأفكار مختلفة أيضاً.

فقد جمع في البيت الأول بين موقفين متضادين وهما التأني والتعجل في طلب الرزق وربط بينهما بأداة النفي (ليس)، أما في البيت الثاني فقد نفى حالين متضادين جديدين، وهما الحزن والسرور والبؤس والرخاء، وجعل أداة النفي حاضرة أمام كل حالة من الحزن أو السرور أو البؤس أو الرخاء، وهي أحكام حث الإسلام على التقيد بها.

وانظر إلى جماليات استخدام النفي في البيت الرابع الذي يدل على أن القدر إذا نزل فلا مكان يفر إليه الإنسان لا في الأرض ولا في السماء، فالنفي هنا للأرض والسماء جاء ليعطي صورة كلية للكون الذي يتكون من الأرض والسماء، وأن لا مكان لا في الأرض ولا في السماء يهرب إليه الإنسان من قدره. فيقول الله عز وجل: ﴿أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكُّمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشَيَّدَةٍ وَإِنْ تُصِبْهُمْ حَسَنَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِكَ قُلْ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ فَمَالِ هَؤُلاءِ الْقَوْمِ لا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثاً﴾[2]. وكذلك أكد الشاعر فكرة متعلقة بالقدر ذاته وهي أن الدواء لا يغني عن الموت من خلال استخدام (ما) النافية.

لقد امتزجت أبيات الشافعي بالحكمة، وكانت هذه الحكمة منطلقة من الزهد نفسه، وهذا دأب الشافعي في تقديم فكرة الزهد مستندة إلى الحكم المتوافقة مع أفكار الزهد.

---

(1) الشافعي، الديوان، ص17- ص 18.

(2) سورة النساء، آية: 78.

- الأمر: ومن الصيغ التي وردت كثيراً في شعر الزهد صيغة الأمر، وقد وردت في حالين: استخدام أفعال أمر صريحة، واستخدام النفي الذي يحمل في معناه الأمر بفعل شيء ما، أو الأمر بالكف عن فعله. ومن الشواهد على استخدام صيغ الأمر أبيات سليمان بن وهب:

عَسُرَ الدَّهرُ بِمَا تَهوى فَهُن وإذا ما خَشُنَ الدَّهرُ فَلُن

لا تُعاسِرهُ وخُذ مَيسُورَهُ وتَفَنَّن مَعَهُ في كُلِّ فَن[1]

إن كل شطر يشتمل على أمر ما، ففي صدر البيت الأول، استخدم الشاعر فعل الأمر (هُن) لمواجهة الدهر، واستخدم في عجزه فعل الأمر (لُن) من الليونة، أما في البيت الثاني؛ فاستخدم في صدره أسلوب النهي (لا تعاسره) وهو يشتمل على الأمر، واستخدم فعل الأمر (خذ)، واستخدم في عجزه فعل الأمر (تفنن)، فقد أراد الشاعر من استخدام هذه الصيغ طلب المتلقي وحثه على فعل كل ما جاء به. وأسلوب الأمر هنا يصدر من الشاعر بوصفه مدركاً لقيمة ما يأمر به لذلك فمطلبه الالتزام بما يأمر.

ويبرز استخدام صيغ الأمر في قول الباهلي:

خُذ مِنَ العَيشِ ما كَفى وَمِنَ الدَهرِ ما صَفا

حَسُنَ الغَدرُ في الأَنا مِ كَما اِستُقبِحَ الوَفا

صِل أَخا الوَصلِ إِنَّهُ لَيسَ بِالهَجرِ مَن جَفا

خَلِّ عَنكَ العِتابَ إِن خانَ ذو الوُدِّ أَو هَفا

عَينُ مَن لايُريدُ وَصلَكَ تُبدي لَكَ الجَفا[1]

---

[1] الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، 708- ص709م.

فتقوم الأبيات على الحث على مجموعة من الأفعال من خلال استخدام صيغ الأمر، فأفعال الأمر هنا تشكل افتتاحية الأبيات، وبالنظر إلى تلك الأفعال نجدها جميعها أفعالاً تحث على مجموعة من القيم والأحكام التي تهم المسلم وعليه أن يلتزم بها، لذلك وجد شعراء الزهد في استخدام صيغ الأمر مجالاً للحث والإلزام على الأفعال التي تعود على صاحبها بالنفع في دنياه وآخرته.

وقد أدرك أبو العتاهية تلك القيمة الكبيرة في الأمر واستخدمه كثيراً في شعره، ومنه أبياته:

فَامهَد لِنَفسِكَ صالِحاً تُجزى بِهِ وَاِنظُر لِنَفسِكَ أَيَّ أَمرٍ تَتبَعِ

وَاِجعَل صَديقَكَ مَن وَفى لِصَديقِهِ وَاِجعَل رَفيقَكَ حينَ تَنزِلُ مَن يَرِع

وَاِمنَع فُؤادَكَ أَن يَميلَ بِكَ الهَوى وَاِشدُد يَدَيكَ بِحَبلِ دينِكَ وَاِتَّزِع

وَاِعلَم بِأَنَّ جَميعَ ما قَدَّمتَهُ عِندَ الإِلَهِ مُوَفَّرٌ لَكَ لَم يَضِع[2]

فقد كرر أبو العتاهية سبعة أفعال أمر في أربعة أبيات، وكان يأتي بعد كل فعل أمر بحكمة جديدة، فجموع تلك الحكم يشكل قاعدة واسعة على المسلم أن يعرفها ويلتزم بأحكامها، فقد جاء أسلوب الأمر أسلوباً ناصحاً في الدعوة والإرشاد.

- **أسلوب الشرط:** وتكرر أسلوب الشرط في شعر الزهاد، وأخذ هذا الأسلوب قيمة عالية في الموعظة والنصح، ومن ذلك قول إبراهيم بن العباس:

لا دار لِلمَرءِ بَعدَ المَوت يَسكُنُها إِلّا الَّتي كانَ قَبلَ المَوتِ يَبنيها

فَإِن بَناها بِخَيرٍ فازَ ساكِنُها وَإِن بَناها بِشَرٍّ خابَ بانيها[1]

---

(1) الباهلي، الديوان، ص 76.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص215.

فيقدم الشاعر صورة للدار التي يسكنها الإنسان بعد موته، وهي إما الجنة أو النار، وهذه الدار _ كما بينها الشاعر _ يبنيها الإنسان بيده، فإن بناها بخير أي أطاع الله والتزم بأوامره في الدنيا، وجد مبناه خيراً، وفاز حينها، ولكن إذا لم يلتزم بأوامر الله، وجد مبناه شراً، وخاب وخسر.

وقد قدم الشاعر ذلك من خلال أسلوب الشرط على النحو الآتي:

	الفعل (فعل الشرط)	النتيجة (جواب الشرط)
الدار الآخرة	إن بناها بخير	فاز ساكنها
	إن بناها بشر	خاب بانيها.

ففعل الشرط تعلق بالعمل الدنيوي، أما جوابه فتعلق بالثواب في الآخرة، فإن فعل الإنسان يكون في الدنيا، وبناء على هذا الفعل تكون نتيجته في الآخرة. فأسلوب الشرط قدم رؤية الشاعر تجاه عمل الإنسان ومصيره، والشاعر محق في ذلك، فإن الإنسان مخير في الدنيا، ووفق عمله في الدنيا تكون النتيجة يوم الحساب.

---

(1) إبراهيم بن العباس، الديوان، ص235.

ويبرز أسلوب الشرط في شعر محمد بن كناسة في قوله:

ومِن عَجَبِ الدُّنيا تُبقِيكَ لِلبِلَى وأنّكَ فيها للبقاءِ مُرِيدُ

وأيُّ بني الأيامِ إلا وعنده من الدهر ذنبٌ طارفٌ وتليدُ

ومن يأمن الأيامَ أما انبياعُهَا فَخَطَرٌ وأمَّا فَجعُهَا فَعَتِيدُ

إذا اعتادت النفسُ الرّضاعَ من الهَوَى فإنَّ فِطَامَ النفسِ عنه شديدُ[1]

فمن خلال أسلوب الشرط يبين الشاعر موقفه من الأيام وتقلبها وأن الأيام لا أمان لها. ويصور النفس من خلال الشرط كالطفل إن اعتاد على الرضاع صَعُبَ فطامه، والمقصود هنا بالنفس هي النفس التي تداوم على المعاصي، فإنها إذا اعتادت على عمل المعاصي يصعب عليها أن تتركها بعد حين.

ولقيمة التشبيه الذي استخدمه الشاعر في البيت الرابع نجد من تأثر به من بعده، وأخذ منه الفكرة ونسج عليها، فنجد مثلاً الشاعر شرف الدين البوصيري (ت696هـ) في قوله:

والنَّفسُ كالطِّفلُ إنْ تُهمِلْهُ شَبَّ عَلَى حُبِّ الرّضاعِ وإنْ تَفطِمْهُ يَنفَطِمِ[2]

فمن خلال الشرط يقدم الشاعر الفعل ونتيجته، ففي البيت الأول الفعل (يأمن الأيام) النتيجة: انبياعها خطر وفجعها عتيد، وفي البيت الثاني الفعل (اعتادت النفس) النتيجة : صعب فطامها. فلقد أوضح الشرط المعنى وبيّنه، وأضاف بعداً جمالياً على الفكرة من حيث ذكر الفعل وعاقبته أو نتيجته.

---

[1] الأصفهاني، الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، ط2002/1م، جـ 13، ص240.

[2] البوصيري، شرف الدين، الديوان، شرح أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م، ص116.

وبنفس الطريقة قدم الرياشي تصوره للفرج بعد الضيق:

إذا اشتملتْ على اليأس القلوبُ وضاقَ بِمَا بِهِ الصَّدْرُ الرَّحِيْبُ

ولم ترَ لانكشاف الضرِّ وجهاً ولا أغنى بحيلته الأريبُ

أتاكَ على قنوطٍ منك غوثٌ يمنُّ به اللطيفُ المستجيبُ

وكلُّ الحادثاتِ إذا تناهتْ فَمَوْصُولٌ بِهَا فَرَجٌ قَرِيْبُ[1]

لقد قدم الشاعر أسلوب الشرط من خلال استخدام أداة الشرط (إذا) مع فعل الشرط (اشتملت)، فكانت النتيجة: أتاك الغوث على قنوط. فإن اليأس إذا استحوذ على الإنسان وضاق به الأمر سرعان ما يأتيه الفرج من الله تعالى، فكل الحادثات وإن تأزمت ستكون نتيجتها فرجاً قريباً، وأن الأمور مهما انسدت فإن مخرجها عند الله عز وجل، وهذا يعمل على تقوية صلة العبد بربه وإحسان ظنه به.

وانظر إلى أبيات الشافعي:

صَبْراً جَمِيلاً ما أقربَ الفَرَجَا من رَاقبَ اللَّهَ فِي الأمورِ نَجَا

منْ صدق الله لم ينلهُ أذى ومن رجَاهُ يكونُ حيثُ رَجَا[2]

فتحمل هذه الأبيات وصفاً لعلاقة العبد بربه، فمن وكّلَ الله في أموره جميعها أنجاه الله من كل مكروه، ومن صادق الله وكان معه فإن نتيجة مصادقته أن لا يمسه أذى، ومن يرجو الله، تكون نتيجة رجواه أن ينال ما طلب من الله.

---

(1) الرياشي، محمد بن يسير، مجموع شعره، ص 114.

(2) الشافعي، الديوان، ص 39.

أداة الشرط	فعل الشرط	جواب الشرط
مَن	راقب الله	نجا
مَن	صدق الله	لم ينله أذى
مَن	رجا الله	يكون حيث رجا

فالشاعر بذلك يُرغِّب المتلقي من خلال بيان كيفية تواصل العبد مع الله، وأنه معه في أحواله جميعها.

ويستخدم أبو العتاهية الشرط كثيراً في شعره، ومنه:

مَن لَم يَكُن بِالكَفافِ مُقتَنِعاً   لَم تَكفِهِ الأَرضُ كُلُّها ذَهَبُ

مَن أَمكَنَ الشَكَّ مِن عَزيمَتِهِ   لَم يَزَلِ الرَأيُ مِنهُ يَضطَرِبُ

مَن عَرَفَ الدَهرَ لَم يَزَل حَذِراً   يَحذَرُ شِدّاتِهِ وَيَرتَقِبُ

مَن لَزِمَ الحِقدَ لَم يَزَل كَمِداً   تُغرِقُهُ في بُحورِها الكُرَبُ[1]

استطاع أسلوب الشرط هنا أن يكشف عن معانٍ متنوعة جمعتها رؤية الشاعر تحت إطار عام واحد هو الزهد. فقد عقد الشاعر فكرته وأكدها عن طريق اعتماده على الفعل ونتيجته، فكل فكرة طرحها كانت تساير معادلة السبب أو الفعل والنتيجة.

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص 24.

إن أسلوب الشرط هنا زاد التوكيد على المعنى، ولم يترك المعنى مطلقاً حراً؛ فمثلاً قيد أسلوب الشرط فكرة حذر الإنسان من الدهر، فيقول الشاعر أن من يعرف الدهر يبقى يحذره ويخافه، وهذا يختلف عما إذا جاء الشاعر بحديث عام يصف به غدر الدهر وحذر الإنسان منه، فمن عرف الدهر نتيجة معرفته أن لا يزال حذراً.

- **كم الخبرية:** يقوم شعر الزهد على حسن الموعظة من خلال الترغيب والترهيب، لذلك استخدم الشعراء كم الخبرية التي تفيد التكثير لتدل على كثرة الأمر المنشود سواء أكان في الترغيب والحث على الطاعة وغيرها، أم كان في الترهيب وذكر النار والعذاب والتهويل منها.

ومن ذلك استخدام مسلم بن الوليد (ت 208 هـ) لكم الخبرية:

كَم رَأينا مِن أُناسٍ هَلَكوا فَبَكى أحبابُهُم ثُمَّ بَكوا

تَرَكوا الدُّنيا لِمَن بَعدَهُم وَدُّهُم لَو قَدَّموا ما تَرَكوا

كَم رَأينا مِن مُلوكٍ سوقَةً وَرَأينا سوقَةً قَد مَلَكوا

قَلَبَ الدَهرُ عَلَيهِم وَرِكاً فَاستَداروا حَيثُ دارَ الفَلَكُ[1]

فكرر الشاعر هنا (كم) مرتين، وهي في المرتين تدل على كثرة أولئك الذين أهلكتهم الدنيا وذهبوا، ودلت على كثرة الملوك الذين تقلب بهم الدهر فزال ملكهم. وقد جاء الشاعر بكلمة ملوك ليدل أن الهلاك عامٌ ضم جميع مستويات الناس.

---

(1) مسلم بن الوليد، الديوان، عني بتحقيقه والتعليق عليه، سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص298.

كذلك كرر علي بن الجهم الأسلوب نفسه في قوله:

يـــــا أيُّهـــــا المُطلِـــــقُ آمالَـــــهُ مِـــــن دونِ آمالِـــــكَ آجـــــالُ

كَـــم أبلَـــتِ الـــدُّنيا وكَـــم جَـــدَّدَت مِنّـــا وكَـــم تُبلـــي وتَغتـــالُ[1]

فقد أعطى التكرار صورة عن كيفية إهلاك الدنيا للناس، فلقد أهلكت الدنيا في الماضي الكثير: كم أبلت، وما تزال تهلك في الحاضر الكثير: كم جددت منا، وستهلك الكثير في المستقبل: وكم تبلي وتغتال. لذلك أفادت (كم) هنا التكثير فإن هلاك الدنيا للناس بسبب إغوائها حاصل في الأزمان جميعها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، فاستوفت أقسام الزمان الثلاثة.

وكذلك يستخدم الباهلي كم الخبرية التي تفيد التكثير في قوله:

كَـــم إلـــى كَـــم أنـــتَ لِلحِـــرصِ ولِلآمـــالِ عَبـــدُ[2]

فكم هنا أعطت وصفاً لكثرة حرص الإنسان وبعد أمله. ولقد استخدم الشعراء هذا الأسلوب لتقديم الموعظة والنصح والإرشاد، وحتى يأخذ اللاهي العبرة إذ ينظر إلى الأعداد الكبيرة التي أهلكها الموت. وهذا أسلوب إقناع فعال كما في أبيات أبي العتاهية:

كَم وكَـــم فـــي القُبـــورِ مِـــن أهـــلِ مُلـــكٍ كَـــم وكَـــم فـــي القُبـــورِ مِـــن قُـــوّادِ

كَم وكَـــم فـــي القُبـــورِ مِـــن أهـــلِ دُنيـــا كَم وكَـــم فـــي القُبـــورِ مِـــن زُهّـــادِ[3]

---

[1] ابن الجهم، علي، الديوان، ص 68.

[2] الباهلي، الديوان، ص 48.

[3] أبو العتاهية، الديوان، ص114.

فيقنع الشاعر المتلقي بأن يجعله ينظر إلى القبور التي تشهد على كثرة من دفن فيها من ملوك وقادة وزهاد ومن جميع أصناف الناس، وهذا الأسلوب يخاطب العقل، وتقوم (كم) على تكثيف اللغة الشعرية للأبيات بما تحمله من دلالات التكثير التي يركز عليها شعراء الزهد ويجعلونها وسيلة في الوصول إلى ذهن المتلقي.

هـ- رد العجز على الصدر (التصدير).

وهو من الفنون البلاغية التي تكررت في شعر الزهد، وهو من وجوه تحسين الكلام، ويندرج تحت علم البديع، وهو في الشعر أن يكون أحد المعاني في صدر البيت والمعنى نفسه في عجزه[1].

وفي النثر أن تأتي بلفظين مكررين أو متجانسين، فتجعل أحدهما في أول الجملة والآخر في آخرها، فاللفظان مكرران لأنهما من معنى واحد[2]. وهذا ما جعل التصدير يدخل ضمن التكرار. وهو كثير الورود في شعر الزهد في القرن الثالث الهجري. ومن ذلك ما جاء في شعر الزهاد من معاني توحيد الله عز وجل وأنه هو وحده القادر على فعل كل شيء، ومنه قول الشافعي:

إنَّ رَبّاً كَفَاكَ بِالأَمسِ ماكا نَ سَيَكفيكَ فِي غَدٍ ما يَكونُ[3]

فالشاعر كرر الفعل الذي يدل على الكفاية ونسبه إلى الله تعالى وحده مرتين، وقد مزج بين التكرار والتضاد، حيث إن الذي كفاك وتكفلك بالرحمة وبالحفظ وبالرزق وغيره بالأمس، هو نفسه سيكفيك ما سيكون غداً، وهذا يدل على أن لا أحد يستطيع الكفاية غيره في الأزمان جميعها. فهو الذي يكفي ما كان وما هو كائن وما سوف يكون، ولعل هذا المعنى مأخوذ من قوله تعالى: ﴿أَلَيْسَ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ

---

[1] انظر، الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت ط1/ 1999م ص 333.

[2] انظر، عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار الفرقان، عمان، ط11/ 2007م ص 309.

[3] الشافعي، الديوان، ص113.

وَيُخَوِّفُونَكَ بِالَّذِينَ مِنْ دُونِهِ وَمَنْ يُضْلِلْ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ﴾[1]، فكفاية الله للعبد تكون في الأزمان جميعها.

ويقول الباهلي حول تلك الفكرة:

يُحصى الحَصى ويُعدُّ الرَملُ أصغَرُهُ ... وَلا تُعَدُّ وَلا تُحصى مَعاليهِ[2]

إن دلالة تكرار الفعل (حصى) ومشتقاته لتدل على قدرة الله تعالى المطلقة التي لا تعادلها قدرة، وتدل كذلك على علمه عز وجل الذي لا يضاهيه علم. فهو يحصي كل شيء ويعلمه، ولا يمكن للإنسان أن يحصي فضائل الله تعالى أو حدود علمه.

ويقول الشافعي شبيهاً بذلك:

مَا شِئتَ كَانَ، وإنْ لَم أشَأْ ... وَمَا شِئتُ إن لَمْ تَشأْ لَمْ يكنْ[3]

وهذا مأخوذ من قوله تعالى: ﴿وَمَا تَشَاءُونَ إلاَّ أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيماً حَكِيماً﴾[4]. فلا يمكن أن يتم أمر دون مشيئة الله تعالى، وهذه درجة من درجات الإيمان المطلقة التي ترى مشيئة الله تعالى فوق كل أمر، فمهما قدم العبد وأعد العدة فلن يتم ما استعد له إلا أن يشاء الله له إتمام ذلك.

ومن أسلوب التصدير ذاته يقول أبو العتاهية:

وَلَقَد عَجِبتُ لِهالِكٍ وَنجاتُهُ ... مَوجودَةٌ وَلَقَد عَجِبتُ لِمَن نَجا[5]

فإن النجاة التي يتحدث عنها الشاعر موجودة في إتباع طريق الهدى وترك طريق الضلال، والشاعر يتعجب ممن يهلك ويدخل النار ونجاته موجودة أمامه،

---

[1] سورة الزمر: آية 36.

[2] الباهلي، الديوان، ص 92.

[3] الشافعي، الديوان، ص 123.

[4] سورة الإنسان، آية: 30.

[5] أبو العتاهية، الديوان، ص14.

فتكراره لكلمة "عَجِبتُ" دلت على أن الذي يدخل النـار بعـدما رأى طريـق النجـاة شـيء مثير للعجب.

وهذا قريب من قوله:

أَتَلهـو وَأَيّامُنـا تَـذهَبُ   وَنَلعَـبُ وَالمَـوتُ لا يَلعَـبُ

عَجِبـتُ لِـذي لَعِـبٍ قَـد لَهـا   عَجِبـتُ وَمـالِيَ لا أَعجَـبُ[1]

إن الشاعر يرى أن ترك طريق الهداية، وإتباع طريق اللهو في الدنيا شيء يستدعي العجب، فكيف تسأل عن طريق وهو أمامك؟ ويؤكد تعجبه أيضاً بقوله: ومالي لا أعجب؟ وكأنه يقول إني لا ألام على هذا العجب لأنه أمر يستدعي ذلك.

فالشاعر وصل إلى قناعـة تامـة بـأن طريـق الهدايـة والنجـاة موجـودة أمـام الإنسان ومتاحة له، وهذا ما جعله يكـرر لفظـة التعجـب فـي بيتـه، فالتعجـب مـصدره رؤية الشاعر وفكره، والتي بينها الإسلام عندما رسم للإنـسان طريـق نجاتـه فـي الـدنيا، والطريق التي تدخله الجنة، لذلك فتعجُّبُه شيء طبيعي لا مبالغة فيه.

وهذا قريب من قول ابن المعتز:

وعَجيـبٌ مـا نَـرَى مـن دَهرنـا   وعجيبٌ أنَّه ليس اعتبارُ[2]

وتعجب ابن المعتز هنا يتشكل من أولئك الـذين لا يعتبـرون مـن الـدهر. فكـرر كلمة (عجيباً) مرتين، الأولى بسبب ما نرى مـن صـروف الـدهر فهـو شـيء عجيـب، والثانية العجب من عدم الاعتبار من تلك الـصروف التـي باتـت مثيـرة للعجـب بـسبب تقلبها واختلافها.

---

[1] المصدر نفسه، ص38.

[2] ابن المعتز، الديوان، ص 401.

ويقول أبو العتاهية:

خَدَعَتنا الآمالُ حَتّى طَلَبنا وَجَمَعنا لِغَيرِنا وَسَعَينا

وَابتَنَينا وَما نُفَكِّرُ في الدَهـ ـرِ وَفي صَرفِهِ غَداةَ ابتَنَينا[1]

يدل تكرار الفعل الماضي "إبتَنَينا"، المسند إلى الجماعة، على أن هم الإنسان في الدنيا هو البناء والتشييد، وكأنه سيعيش أبد الدهر، من غير أن يفكر في تصاريف الزمان، وأنه سوف يرحل عن الدنيا ويترك ما بناه، فكان تكرار الفعل في أول البيت وآخره للتركيز على فكرة طول الأمل التي ترافق الإنسان، من خلال ملمح البناء.

ويقول محمود الوراق:

قَدَرُ اللَهِ كائِنٌ حينَ يَقضى وُرودُهُ

قَد مَضى فيكَ عِلمُهُ وَاِنتَهى ما يُريدُهُ

وَأَخو الحَزمِ حَزمُهُ لَيسَ مِمّا يَزيدُهُ

فَأَرِد ما يَكونُ إِن لَم يَكُن ما تُريدُهُ[2]

تحث الأبيات على رضا الإنسان بما كتب له، حتى وإن كان غير ما يريد ويتأمل، وأن يحول مطلبه إلى ما قسمه الله له وكأنه هو مطلبه بالأساس. وجاء هذا من خلال تكرار فعل الإرادة؛ إذ جاء في صدر البيت بصيغة الأمر" فَأَرِد "، وهذا الأمر هو أمر الله عز وجل، وجاء في عجز البيت بصيغة الفعل المضارع " تُريدُهُ "، وهذا الفعل المضارع هو مطلب الإنسان، فجاء فعل الأمر غالباً للفعل المضارع، بحيث أن الأمر من الله عز وجل، والمضارع من العبد، ولا يملك العبد إلا الرضا بأمر الله.

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص366 – ص367.

[2] الوراق، محمود، الديوان، ص 149.

ويقول الوراق في باب القناعة أيضاً:

إنّـي رَأيـتُ الـصّبْرَ خَيـرَ مُعَـوّلِ ... فـي النائبـاتِ لِمَـن أرادَ مُعَـوّلا

ورَأيـتُ أسـبابَ القُنـوعِ منوطَـةً ... بِعُـرا الغِنـى فَجَعلتهـا لـي مَعقِـلا

فَـإذا نَبـا بـي مَنـزِلٌ لا يُرتَـضى ... جاوَزتُـهُ وَاِختَـرتُ عَنـهُ مَنـزِلا

وَإذا غَـلا شَـيءٌ عَلَـيَّ تَرَكتُـهُ ... فَيَكـونُ أرخَـصَ مـا يَكـونُ إذا غَـلا[1]

يبدو أسلوب التصدير واضحاً في البيت الأخير، وذلك من خلال تكرار الفعل "غلا"، المرتبط هنا بغلاء الحاجيات ونحوها. فتأتي الدعوة من الشاعر بأن كل شيء غلا وزاد عن حده، قل مقداره عند الشاعر واستغنى عنه، وهي تعبر عن قناعة نفس الشاعر التي لا تطلب أكثر مما كتب لها.

ومن تجليات تكرار أسلوب التصدير قول أبي العتاهية:

لَـو قَـد دُعيـتَ لَمـا أجَبـتَ لِمـا ... تُـدعى لَـهُ فَـانظُر لِمـا تُـدعى

أتُراكَ تَحصي مَـن رَأيـتَ مِـنَ الـ ... أحيـاءِ ثُـمَّ رَأيـتَهُم مَـوتى[2]

إن الدعوة التي يقصدها الشاعر هي دعوة الموت، وإن كل إنسان سيدعى هذه الدعوة وهو مجبور على إجابتها، إذ لا يمكنه الاعتذار. ولكن ما يريده الشاعر هو أن يتفكر الإنسان بما يعده لهذه الدعوة، وهو المنزل الذي سيؤول إليه، وهذا البيت يدعو الإنسان للعمل في الحياة قبل أن يأتيه داعي الموت، حينها لا يستطيع إلا تلبية دعوته.

ويلجأ أبو العتاهية إلى تكرار الاستفهام في قوله:

أينَ الأُلـى بَنَـوا الحُـصونَ وَجَنَّـدوا ... فيهـا الجُنـودَ تَعَـزُّزاً أيـنَ الأُلـى[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 165.

[2] أبو العتاهية، الديوان، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص14.

فيكرر الاستفهام في صدر البيت وفي عجـزه، وهـو يتـساءل عـن أولئـك الـذين ذهبوا ممن بنوا الحصون وشيدوها، فالفكرة التي يريد أن يطرحهـا أن كـل أولئـك زالـوا وذهبوا. وجعل هذه الفكرة بين أداتي الاستفهام المكـررتين " أيـنَ "، وقـصد مـن وضـع الفكرة في هذا الموقع هو التركيز عليهـا وتأكيـدها، فبعـدما طـرح الـسؤال فـي صـدر البيت، أعاده في عجزه، فكأن أداة الاستفهام الثانية تُذكِّر بالأولى وتؤكدها.

الفصل الثاني

تجليات التضاد في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري

الفصل الثاني

تجليات التضاد في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري

تنوعت الأساليب الفنية التي استخدمها شعراء الزهد في إثراء نصهم الشعري، ومنحه قيمة فنية وجمالية كبيرة، بوصف شعر الزهد غرضاً شعرياً يعبر عن مواقف دينية ودنيوية.

فبرز في شعر الزهد في القرن الثالث الهجري توظيف التضاد، والاعتماد عليه في التعبير عن الموقف الشعري، فتجلت بنيات التضاد مخفية وراءها قيماً دلالية كبيرة، وعند الوقوف على تلك التجليات نجدها قد شكلت في شعر الزهد أبعاداً أعمق من عدّها حلية يتزين بها النص، بوصفها صنفاً بديعياً "فالصور البيانية وأنواع البديع ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها"[1]. فهي عناصر فنية لها ارتباطات دلالية واسعة.

واقتصار النظرة للتضاد على النظرة السطحية الزخرفية، تلغي قيمته الفنية، ولذلك فإنه بمجرد إطلاق مصطلح المحسنات اللفظية على التضاد يلغي دلالته الوظيفية. فهي ليست محسنات وحسب وإنما تضطلع بوظائف دلالية في النص الأدبي[2]. وفي الوقت نفسه فإن تقسيم البلاغيين لما عرف بالمحسنات إلى لفظية

---

(1) عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا، دار المريخ للنشر، الرياض، 1989م، ص118.

(2) انظر، طشطوش، عبد العزيز، التضاد في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، محرم 1433هـ، ص107.

ومعنوية تقسيم مردود، وكذلك فإننا لا نطمئن للاصطلاح نفسه؛ فنحن لا نفصل في البناء اللغوي بين مخبره ومظهره[1].

فالتضاد كغيره من الفنون البلاغية يغني النص الأدبي وله قيمة كبيرة داخل السياقات النصية، إذ يكشف الشاعر من خلاله عن انفعالات وأحاسيس كانت راقدة في نفسه، وهو بذلك يحفز المتلقي ويشده إلى مضامين النص، وتتبع المعاني التي تخفيها تلك الصور المتضادة[2]، فالشاعر يبث صراعاته النفسية والفكرية من خلاله[3].

فيصبح التضاد أحد وسائل اللغة الشعرية، "فإن الخصيصة التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد"[4]. فتتشكل اللغة الشعرية من خلال الربط بين العلاقات التي يتيحها التضاد، والمساهمة في تأويل النص من خلال الكشف عن السر الجمالي من وراء التوليف أو الربط بين الأضداد.

ويساعد في الحد من رتابة تلقي النص الشعري ونمطيته، فهو قادر على تحفيز المتلقي واستثارته وإتاحة له الفرصة في التفاعل مع النص من خلال محاولة المشاركة في تتبع مدلولاته، وتوقع ما سيأتي به.

ولابد من وقفة تتناول تعريفاً للتضاد، وتتبعه اصطلاحياً، في محاولة للوصول إلى صورة عامة له، من حيث النظرة، وتلمس أبعاده، وكشف تجلياته في النقد الأدبي؛ قديماً وحديثاً.

---

(1) انظر، عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، دار المعارف، الإسكندرية، ط1979/2م، ص467.

(2) انظر، الشتيوي، صالح، تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 3، عدد1 ، 2005م، ص 64 .

(3) انظر، الساحلي، منى، التضاد في النقد الأدبي، مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1996م، ص213.

(4) أبو ديب، كمال، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان ، ط1، 1987م، ص49.

فقد جاء في لسان العرب: "أن الضد كل شيء ضاد شيئاً ليغلبه والسواد ضد البياض والموت ضد الحياة والليل ضد النهار إذا جاء هذا ذهب ذلك"[1]. "وضد كل شيء ما نافاه، نحو البياض والسواد، والسخاء والبخل، والشجاعة والجبن"[2]. فالأضداد هي المفردات الدالة على معنيين متباينين؛ فالمتضادان في المنطق هما اللذان لا يجتمعان، وقد يرتفعان[3].

ويلاحظ على ذلك أن القاسم المشترك بين تعريفات التضاد في المعاجم هو التركيز على نقطة الخلاف بين الشيئين والبعد التام بينهما، وكل تعريف للتضاد يعتمد على هذا الملمح. فالمصطلح يشير إلى دلالة الخلاف بين المعاني المجموع بينها في التراكيب. فالتضاد هو الجمع بين معنيين متقابلين في الجملة[4].

ومن ذلك نستطيع الوصول إلى تعريف يكاد يشمل الإحاطة بمصطلح التضاد وهو: الجمع بين الشيء ومقابله أو الشيء وضده، وقد يكون الشيئان المجموع بينهما اسمين أو فعلين أو حرفين أو قد يقع بين اسم وفعل[5]. كما في قوله تعالى: ﴿أَوَ مَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ ﴾[6]. ويأتي على نوعين إمام مثبتاً أو منفياً (موجباً أو سالباً).

والغاية منه هي توسيع المعنى، وعدم حصره في لفظه مقابل أخرى، أو معنى مقابل معنى، "فتتميز الأضداد بفاعليتها الدلالية على كشف العلاقات الداخلية في

---

(1) لسان العرب ، مادة : ضدد.

(2) أبو الطيب اللغوي الحلبي، الأضداد في كلام العرب، تحقيق عزة حسن، دار طلاس، ط2/1996م، ص33.

(3) المعجم الوسيط ، مادة : ضدد.

(4) انظر، وهبه، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص232.

(5) انظر، عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، ص279 .

(6) سورة الأنعام ، آية 122.

النص، وذلك برفضها للضوابط المعيارية والثوابت الوصفية بما فيها من هيمنة اللغة التي تجمد الدلالة وتربطها بأحادية المعنى الوضعي"[1].

لذلك فإن التضاد يساهم في عملية الانزياح، فهو يبتعد باللغة عن معناها المباشر إلى لغة جديدة تشكل لغة النص، "فهو ضرب من الانزياح في مسارات بناء النص بين المعياري المألوف وغير المألوف"[2]. وقيمته تكمن في نظام العلاقات التي تتم بين عناصر اللغة، والتي تقوم على خلق بنية لغوية مثمرة[3]، فتصبح نتيجة التفاعل بين البنى اللغوية المتضادة، هو صياغة لغة شعرية جديدة ارتقت بلغة النص إلى حيز التأويل؛ "فإن الفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية بارز، إلا أن التضاد من الظواهر المهمة في إخراج اللغة من تقريريتها ومباشرتها إلى حيز الرمز والغموض، وإحداث أمر كهذا يحتاج مراساً كبيراً وقارئاً ذا بعد ثقافي أكبر. قارئاً قادراً على فك مغاليق الضد وتأويل غموضه وإبهامه"[4]. وهذا القارئ حينما يتنبه لقيمة التضاد وتجلياته في النص، فإنه يجد فيه بعداً جديداً ليتحدث النص عن نفسه. فهو يُصوِّر حالة ضد حالة، أو موقفاً ضد موقف، أو فكرة ضد فكرة مصدرها بداية هي تلك البنى المتضادة.

وقد تناول القدامى مصطلح التضاد ودرسوه، ورسموا بعض أبعاده، لكن بتفاوت كبير من حيث التسمية أو البعد الفني (القيمة) أو غيرها من جوانب.

---

(1) الحالمي، أمين، أسلوبية التضاد والعلاقات الثنائية في ديوان الهمداني، مجلة التواصل، عدن، 2008 م، مجلد2، ص187.

(2) شرفي، الخميني، استراتيجية التضاد وعلاقتها بالنزعة الصوفية في شعر عبد الله العشي، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر_ بسكرة، الجزائر، عدد 2011/7م، ص268.

(3) انظر، فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة ، ط1، 1998م ، ص225.

(4) المرازيق، أحمد، جماليات النقد الثقافي: نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/ 2009 م، ص23.

وتجدر الإشارة إلى أن أقدم ما وصلنا ممن تنبه لهذا المبحث هو أرسطو في كتابه (فن الخطابة)؛ وذلك من خلال قوله: "هناك مطابقة عندما تضع الضد في مقابلة ضده، أو عندما تجمع بين الضدين في جمله واحدة"[1]. وهذا يدل على إدراك أرسطو لفكرة التضاد وقيمته الأدبية منذ القدم.

وأما عند العرب فنجد إشارات متفاوتة لهذا المبحث. فقد أشار الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) إلى التضاد، وذلك في القول الذي أورده ابن المعتز في كتابه (البديع)، إذ قال: "قال الخليل رحمه الله يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد ...."[2]. فقد أورده الخليل بن أحمد باسم المطابقة.

ونجد أن التضاد يشغل فكر الجاحظ فنجده يقيم مجموعة من رسائله على فكرة الأضداد مثل: رسالة الجد والهزل، ورسالة تفضيل النطق على الصمت، ورسالة فخر السودان على البيضان، وغيرها من رسائل. كذلك ألّف الجاحظ وفق الطريقة نفسها كتابه المحاسن والأضداد[3]. لكنه لم يلتفت إلى المصطلح بوصفه مصطلحاً بلاغياً سوى في إشارته التي يرى فيها أنه "لا يكون الطعم ضد اللون، ولا اللون ضد الطعم"[4]. ويعني فيها أنه يجب أن يكون بين المتضادين البعد التام وأن يكونا من الجنس نفسه.

---

(1) وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص233.

(2) ابن المعتز، البديع، اعتنى بنشره اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3/ 1982م، ص36.

(3) انظر، الجاحظ، رسائل الجاحظ، وانظر، المحاسن والأضداد، شرح يوسف فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1997م.

(4) الجاحظ، الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، مكتبة حسين النوري، دمشق، ط / 1968م، ص 206.

وقد صنف ابن المعتز التضاد تحت باب البديع في كتابه (البديع)[1]، لكنه لم يفصّل فيه، وكان يقتصر على سرد الشواهد التي تشتمل على تضاد، وهي إشارة إلى تنبه ابن المعتز إلى وجود التضاد في اللغة.

وأدرك القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت392هـ)، التضاد وقيمته ودور الذهن الصافي والنظرة العميقة في تلمسه، وذلك في قوله: "وأما المطابقة فلها شعب خفية، وفيها مكامن تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب، والذهن اللطيف"[2]. كما يتبين أيضاً أنه أطلق اسم المطابقة على التضاد.

وربما قصد بقوله (ربما التبست) إشارة إلى إيهام التضاد أو التضاد غير المحض. وهو أن لا يكون بين الأضداد البعد التام، وفيه محاولة إنزال الضد بمنزلة ضده[3]، وذلك كقولك: الليل والصباح، فإن الضد التام لليل هو النهار وليس الصباح، فضد الصباح المساء، لكن لأن الصباح من موجودات النهار أنزل بمنزلة ضده.

ويطلق قدامة بن جعفر اسم التكافؤ على التضاد، ويرى أن اللفظين المتضادين يجب أن يكونا متكافئين من جهة السلب والإيجاب أو غير ذلك[4]. ويؤيد محمد عبد المطلب رأي قدامة في هذه التسمية؛ إذ يرى أن التناقض هو تناسب على نحو من الأنحاء[5]. ويقصد بالتناسب هو التناسب الذي يجب أن يتوفر بين المتضادين في أن

---

[1] انظر، ابن المعتز ، البديع ، ص36 ، وما بعدها.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتبنى وخصومه، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة البابي الحلبي، ط3، ص44.

[3] انظر حول التضاد غير المحض: القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص49.

[4] انظر، قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، ببيروت، ص147 وما بعدها.

[5] انظر، عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية: قراءة أخرى، مكتبة البيان، بيروت ط/1997م ، ص355.

يكونا من الجنس ذاته. ويمثل التضاد إحدى علاقات التقابل بين الكلمات، فتكون تسمية قدامة بالتكافؤ من قبيل تسمية الجزء باسم الكل[1].

بينما يسميه أبو هلال العسكري بالمطابقة[2]. ويتفق معه ابن رشيق القيرواني في التسمية ذاتها. والمطابقة كما يراها القيرواني هي وضع القدم مكان اليد في مشي ذوات الأربع[3]. إذ تضع الدواب أرجلها مكان أيديها في الأماكن التي يصعب فيها المشي لوجود الشوك أو غيره.

وينبه عبد القاهر الجرجاني على دور التضاد في تشكيل الصورة الشعرية بقوله: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب والمشئم والمعرق، ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[4]. وهذا يدل على تفوق عبد القاهر الجرجاني في نظرته، فقد أدرك قيمة التضاد بشكل أكبر مما عهدناه عند بعض سابقيه.

---

(1) انظر، الساحلي، منى، التضاد في النقد الأدبي القديم، ص85.

(2) انظر، أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1984/2م، ص339.

(3) انظر، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، بتحقيق عبد الحميد الهنداوي، ط2، ص12.

(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط1/ 1991م، ص132.

ويتفق القرطاجني مع العسكري وابن رشيق القيرواني، وغيرهم ممن أطلقوا اسم المطابقة على التضاد[1]. ويلتفت إلى دوره في تشكيل الفكرة في ذهن المتلقي من خلال التوليف بين المتضادات[2].

ولقد عرف النقاد القدامى مصطلحات متنوعة دلت على التضاد نحو: الخلاف، والأضداد، والمقابلة، والتناقض، والمطابقة، والتكافؤ، والتغاير ... [3]. ولكن المصطلحات جميعها اتفقت على فكرة واحدة، هي وجود التضاد في بنية الكلام ولكن بمسميات مختلفة. وهذا ما جعل الباحث يعرض بعض آراء القدامى بالتفصيل لاختلاف مسميات التضاد عندهم.

ولقد كشفت بعض دراسات البلاغيين القدامى للتضاد عن دور هذه الظاهرة في أدبية الكلام وشعريته،[4] لكن بتفاوت كبير فيما بينهم فكانت نظرة أغلبهم لهذا المبحث ـ بشكل عام ـ لم تتعدَّ إلى لغة الشعر والدخول في بنية النص الكلية.[5] ولم تكن متساوية عندهم جميعاً، فبعضهم اكتفى بالإشارة فقط، وبعضهم الآخر اكتفى بسرد الشواهد، والقليل منهم هم الذين تنبهوا إلى القيمة الفنية داخل النص الأدبي.

ولقد توسع النقاد في العصر الحديث في هذا المبحث؛ فحاول البعض الربط بين التضاد وبين الدرس الأسلوبي الحديث بوصفه انحرافاً عن القاعدة والتصور القديم

---

(1) انظر، القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص45 .

(2) انظر، المصدر نفسه ، ص 42 ، ص46 .

(3) انظر، الساحلي ، التضاد في النقد الأدبي ، ص17 .

(4) انظر، عبد الحميد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص86.

(5) انظر، بني عامر، عاصم، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1/ 2005م، ص41.

لفنون البلاغة، المقتصرة على الزخرفة والتجميل فقط.[1] فاستفاد النقاد المحدثون من معطيات الفنون البلاغية القديمة، وتوسعوا فيها من منظور حداثي وتوظيفها في خدمة النص الأدبي.

فأصبح التضاد مولداً من مولدات اللغة الشعرية، إذ يعده كمال أبو ديب أحد منابع الفجوة، أو مسافة التوتر: وهي استخدام اللغة استخداماً يدعو للخروج على طبيعتها العادية[2]. ومسافة التوتر هذه تحصل من خلال العلاقات المتفاعلة بين الأضداد. وهي مقياس للتوتر النفسي والعاطفي الذي يمر به الشاعر، وهي في الوقت نفسه شاهدةً على مستوى النضج الفني، والذي هو بحاجة إلى من يدرك أهميته ويتوقف عليه.

فكمال أبو ديب – من خلال تحليله لنصوص عدة– استطاع تلمس تجليات التضاد التي تتشكل من العلاقات الثنائية القائمة في النصوص الشعرية. ومن أبرز ما تلمسه من تجليات هو أن ازدياد درجة التضاد ثم الوصول إلى التضاد المطلق يولد طاقة أكبر من الشعرية. فمولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد وليس المشابهة[3]. وبذلك يكون كمال أبو ديب من النقاد العرب البارزين الذين أدركوا تجليات التضاد.

ويرى محمد عبد المطلب أن الذهن يستحضر صورة الضد مباشرة، فلفظة الأبيض تستدعي استحضار ضدها لفظة الأسود[4]. وهو بذلك يلتقي مع رأي جسان كوهن

---

(1) انظر، فضل، صلاح، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص209.

(2) انظر، كمال أبو ديب، في الشعرية، ص38.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص47.

(4) انظر، عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص355 .

(Jhon Cohen) في أن كل تعبير يرتبط ذهنياً بضده فقال: "بضدها تتميز الأشياء"[1]. وهذا ما أكده وينفرد نوتني (W.Notnhe) بأن إطلاق صفة المدح لشخص ما تكتسب قيمة أكبر حينما تستحضر صفة الذم للشخص نفسه[2]. إذ تبدأ فيها المقارنة بين الأضداد، فالعالم مجموعة من الثنائيات المتشابكة والمتقابلة، ويعد التضاد مثالاً على هذه الثنائيات[3]. ومن ذلك فإن التضاد يخرج اللغة من نمطيتها وتركيبتها الأولية لينقلها إلى لغة شعرية جديدة.

وسيدرس التضاد من خلال محورين، هما التضاد المفرد بأبسط صوره اللغوية، وتضاد الرؤية، الذي يجمع نقاطاً متضادة تنتظمها رؤية الشعراء الزهاد.

ويتضمن القسم الأول عدة محاور مثل: الأمل والأجل، والبقاء والفناء (الحياة والموت)، واليسر والعسر، والتكدر والصفاء، والفقر والغنى، والجنة والنار، ومحاور أخرى. وتشكل هذه الألفاظ المتضادة، أينما وجدت بنية لغوية تعبر عن موقف قائلها، وهي بحاجة إلى كشف تجلياتها والوقوف على بعديها: الجمالي والدلالي.

ومن أبرز الثنائيات المتضادة في شعر الزهد ثنائيتي (الأمل والأجل)، فلقد وردت هذه الثنائيات كثيراً في شعر الزهد في هذا القرن، وهي تحمل نظرة الزهاد إلى تلك الجدلية التي تتشكل بين الأمل الذي ينشده الإنسان ويبقى متمسكاً به طيلة

---

(1) كوهن، جان، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1999/2م، ص46.

(2) انظر، نوتني، وينفرد، لغة الشعراء، ترجمة عيسى العاكوب وخليفة العرابي، معهد الاتحاد العربي، 1996 م ، ص18 .

(3) انظر، عبد المطلب، محمد ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، د. ن، ط/ 1988م ، ص149.

حياته، وبين أجله الذي هو مرهون به ويطلبه كل حين، فيصبح في كل يوم أقرب إليه مما سبقه من أيام.

ومن الشواهد على تلك الثنائية قول علي بن الجهم:

يا أيُّها المُطلِقُ آمالَهُ   مِن دونِ آمالِكَ آجالُ

كَم أبلَتِ الدُنيا وَكَم جَدَّدَت   مِنّا وَكَم تُبلي وَتَغتالُ[1]

ترتكز هذه الأبيات على ثنائيتي (الأمل × الأجل)، إذ من عادة الإنسان إطلاق الأمل، وبعد التصورات، فيأتي الشاعر هنا ويدعو إلى ضرورة الحد من هذه الآمال البعيدة، لذلك قال (من دون آمالك آجال)، دلالة على احتمالية أن يكون الأجل أقرب من الأمل.

وهذا ما بينه رسول الله ﷺ في حديثه الذي خط فيه خطاً مربعاً، ثم خط وسطه خطاً، ثم خط حوله خطوطاً، وخط خطاً خارجاً من الخط، فقال هذا الإنسان للخط الأوسط، وهذا الأجل محيط به وهذه الأعراض للخطوط، فإذا أخطأه واحد نهشه الآخر وهذا الأمل للخط الخارج.[2]

ويمثل الأمل بداية الانطلاق ويمثل الأجل نقطة النهاية، فالأمل والأجل يقفان على طرفي نقيض، لكن قد يأتي الأجل ويقطع هذا الطريق، فيصبح الأجل أقرب من الأمل.

وهذا ما يتناسب مع قول ابن المعتز:

يَدعو إِلى الأَمَلِ الفَتى   وَالمَوتُ أَقرَبُ مِنهُ جانِب[3]

---

(1) ابن الجهم، علي، الديوان ، ص68.

(2) انظر الحديث في صحيح البخاري، جـ8، ص89، حديث رقم (6417).

(3) ابن المعتز، الديوان، ص40.

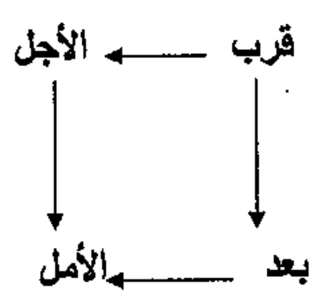
لقد جمع الشاعر بين بنى متضادة تشير إلى معنى واحد وهو احتمالية أن الموت أقرب للإنسان من أمله، لأن أمل الإنسان لا ينتهي، ويبقى متجدداً ولا حد له. وهذا الأمل البعيد من أسباب تمسك الإنسان بالدنيا وبعده عن تعاليم الدين، إذ يشعر أن الوقت ما زال متاحاً وأن الفرصة أمامه كبيرة، وهذا ما جعل شعراء الزهد يبكون على فرط هذا الأمل.

كما هو في قول الوراق:

بَكَيتُ لِقُربِ الأَجَلِ وَبُعدِ فَواتِ الأَمَلِ[1]

إن الشاعر هنا يدرك دنو الأجل وانقضاء الأمل، وهذا ملمح إسلامي؛ فالمسلم لا يعلم ساعة موته، لذلك يبقى متعلقاً وحائراً، وهذه حكمة ربانية حتى يبقى الإنسان ملتزماً بأمور دينه، ويفترض أنه مفارق للدنيا في أية لحظة.

لقد استخدم الشاعر في أبياته أسلوب التضاد المركب، إذ جمع بين كلمتين متضادتين ومعنيين متضادين في البيت نفسه، وهي:



وهذا التضاد زاد في المعنى بأن أعطى الأجل صفة القرب، وأعطى الأمل صفة البعد، فالزيادة كانت من خلال لفظتي (قرب × بعد) اللتين اقترنتا بلفظتي (الأجل × الأمل).

---

(1) الوراق، الديوان، ص160 .

وهذا يتناسب مع الأبيات التي أوردها ابن أبي الدنيا (ت 281هـ) في كتابه "قصر الأمل"، والتي تنسب إلى محمد بن عبد الرحمن العطوي:

يَأمَلُ المَرءُ أبعَدَ الآمالِ وَهوَ رَهنٌ بِأقرَبِ الآجالِ

لَو رَأى رَأيُ عَينَيهِ يَوماً كَيفَ صَولَ الآجالُ بِالآمالِ

لَتَناهى وَأقصَرَ الخَطوِ في اللَهوِ وَلَم يَغتَرُّ بِدارِ الزَوال[1]

فإن التضاد جليٌّ بين بعد الأمل، وقرب الأجل، فالإنسان لا ينظر للأمل القريب بل للأمل البعيد، ولكنه قد يكون إلى الموت أقرب من هذا الأمل، وكذلك قد يأتي الموت خلال هذا الأمل، كما يرى الوراق:

فَهوَ الدَهر يُقَضّي أمَلاً وَلَعَلَّ المَوتَ في طَيِّ الأمَل[2]

ومن تجليات ثنائيتي الأمل والأجل ما نجده في قول أبي العتاهية:

ما أقطَعَ الآجالَ لِلآمالِ وَأسرَعَ الآمالَ في الآجالِ

يُعجِبُني حالي وَأيُّ حالِ يَبقى عَلى الأيّامِ وَاللَيالي

وَكُلُّ شَيءٍ فَإلى زَوالِ يا عَجَباً مِنّي بِما اشتِغالي

وَالمَوتُ لا يَخطُرُ لي بِبالِ وَنُبلُهُ مُسرِعَةٌ حِيالي[3]

يضعنا الشاعر أمام علاقة تضاد قائمة بين الأجل والأمل، فالأمل يتصف بالطول أو البعد، بينما الأجل قريب، والأجل يتكفل بقطع الطريق على هذا الأمل.

---

(1) ابن أبي الدنيا، عبد الله بن محمد، قصر الأمل، تحقيق محمد خير رمضان يوسف، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1/ 1995م، ص80.

(2) الوراق، الديوان، ص161 .

(3) أبو العتاهية، الديوان، ص302.

ويستخدم صيغة تدل على التكثير في البيت الأول (ما أقطع الآجال للآمال)، فهي تدل على كثرة ما قطعت الآجالُ الآمالَ.

ولقد كرر الشاعر الثنائيات المتضادة في هذه الأبيات، ومن خلال هذا التكرار طرق معنيين بدلالتين مختلفتين؛ إذ في الدلالة الأولى دل على قطع الموت للأمل، فينتهي الأمل بالموت. والثانية دلت على السرعة في قطع الأجل للأمل: (وَأسرَعَ الآمالَ في الآجالِ، وفي قوله: وَنُبلُهُ مُسرِعَةٌ حِيالي)، وهذه السرعة تدل على الغفلة التي قد تمر بالإنسان الذي يغريه الأمل، فلا يشعر إلا بدنو ساعة الموت.

وانظر كذلك لقول أبي العتاهية نفسه:

أيا مَن خَلفَهُ الأَجَلُ وَمَن قُدّامَهُ الأَمَلُ

أَما وَاللَهِ لا يُنجيكَ إِلّا الصِدقُ وَالعَمَلُ[1]

إن الشاعر من خلال التضاد يحاول رسم صورة تعبيرية، يكشف فيها عن موقع الأجل والأمل من الإنسان، فيصور أن الأمل أمام الإنسان وأن الأجل خلفه، وهو في هذا التصوير يريد أن يقول أن الأجل يشد الإنسان من جهة وأن الأمل يشده من الجهة المقابلة، فالإنسان متأرجح بين الاثنين الأمل أمامه، وهو ما يأمله الإنسان من تصاوير ويحاول أن يرسم من خلالها طريقه الذي يتأمله، وكأنه يرسم لنفسه هذا الطريق، فهي أمامه على مد بصره. وهو في الوقت ذاته يبقى مشدوداً إلى الخلف، إلى أجله وهو المصير المحتوم الذي لا مفر منه.

فالإنسان من خلال الأمل يستشرف الحياة ويحاول أن يبتعد بآماله ويطلقها ويحررها، لكنه يبقى مربوطاً بخيط الأجل، فمهما طال هذا الخيط لابد من نهاية يتوقف عندها. فكلما ازداد الانطلاق إلى الأمام أعاده الأجل إلى نقطة البداية.

---

[1] المصدر نفسه ، ص286.

وتمتد هذه الثنائيات حتى تشمل ثنائية الحياة والموت، أو البقاء والفناء، وهي تتلخص في بحث الإنسان عن الحياة، وحرصه عليها، في الوقت الذي يجد نفسه رهينة للفناء وعرضة للموت.

وقد استخدم الشعراء التضاد بين البقاء والفناء للدلالة على صراع الإنسان بينهما، كما يتمثل في قول الوراق:

يُحِبُّ الفَتى طولَ البَقاءِ وَإِنَّهُ عَلى ثِقَةٍ أَنَّ البَقاءَ فَناءُ

زِيادَتُهُ في الجِسمِ نَقصُ حَياتِهِ وَلَيسَ عَلى نَقصِ الحَياةِ نَماءُ

إِذا ما طَوى يَوماً طَوى اليَومُ بَعضَهُ وَيَطويهِ إِن جَنَّ المَساءُ مَساءُ

جَديدانِ لا يَبقى الجَميعُ عَلَيهِما وَلا لَهُما بَعدَ الجَميعِ بَقاءُ[1]

تعبر الأبيات عن واقع الإنسان في هذه الدنيا، فكلما طال بقاؤه فيها أصبح إلى الفناء أقرب، فإن كل يوم يزداد فيه عمر الإنسان يصبح أقرب إلى الموت. وهذا الذي عبر عنه الشاعر من خلال التضاد؛ فالإنسان يحب البقاء، ويحاول تجنب الفناء، والزيادة في العمر والتقدم، وهذه الزيادة هي نفسها النقص، فإن زيادة سنوات العمر هي نقص من رصيد الأيام المتبقية للإنسان. وكلما طوى يوماً من أيامه، طواه ذلك اليوم باقترابه من الموت أكثر.

لقد أشار الشاعر إلى حتمية الفناء، وأن البقاء سيصير إلى فناء من خلال قوله: وليس على نقص الحياة نماء، فجمع بين النماء والنقص، فالنقص في الحياة لا عوض له، إذ شبه الحياة بالشجرة التي تموت، ولا تنمو، فليس لنقص الحياة نماء من جديد.

---

(1) الوراق، الديوان ، ص67.

وبذلك جمع الشاعر بين الضدين داخل معنى واحد أسهم في تشكيل الصورة الشعرية. فالشاعر حين يجمع عواطفه ومشاعره في الحياة ومشاعره في الموت والفناء، إنما يوظف حسه في هذا الطباق في صورة أدبية تعد عملاً فنياً خلاقاً تتحرك فيه الفكرة الأدبية بحرية وعفوية وقوة، من خلال تفاعل العاطفتين والشعورين وتقابلهما وجهاً لوجه واندماجهما بفكرة واحدة فيتكون مصدر الصورة الشعرية[1]. فتكونت الصورة الشعرية هنا من خلال امتزاج الضدين واتحادهما في التدليل على جدلية الحياة والموت أو البقاء والفناء.

وانظر كذلك لقول الوراق الذي يعبر عن مدى حب الإنسان للبقاء:

يَهوى البَقاءَ وَإن مُدَّ البَقاءُ لَهُ وَأَدرَكَت نَفسُهُ فيها أَمانيها

أَبقى البَقاءُ لَهُ في نَفسِهِ شُغُلاً لِما يَرى مِن تَصاريفِ البِلى فيها[2]

لقد استخدم الشاعر الفعل (يهوى) للدلالة على مدى حب الإنسان للحياة، الذي يبقى يرافقه مهما بلغ من العمر، وإن مد البقاء له وحصل من الحياة على ما يريد، فسوف يبقى يطلب المزيد من الحياة. ويرى الشاعر أن النتيجة الحاصلة من حب الإنسان للحياة وتمسكه فيها لا يولد له إلا البلى والهلاك، فيصبح عرضة لتصاريف هذا الزمان.

لقد أراد الشعراء إيصال رسالة مفادها أن ما هذه الدنيا سوى طريق نهايتها هلاك مهما طال البقاء بها. وهم من خلال أسلوب التضاد هذا حاولوا الجمع بين موقف الإنسان المسلم من الحياة والموت.

---

[1] انظر، غزوان، عناد، التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار آفاق عربية، بغداد ، ط1985/1م، ص75.

[2] الوراق، الديوان ، ص201 .

وتبرز هذه الثنائيات كثيراً في شعره أبي العتاهية ومن ذلك قوله:

إنَّ الفَنـــاءَ مِـــنَ البَقـــاءِ قَريـــبُ   إنَّ الزَمـــانَ إذا رَمـــى لَمُـــصيبُ[1]

لقد جعل الشاعر الفناء ملازماً للبقاء، فجمع بـين الـضدين ليـدل علـى قـرب كل منهما من الآخر، فيؤكد فكرة قرب الفناء من البقــاء مــن خــلال اســتخدام أداة التوكيـد (إنّ)، فإن هذا البقاء مؤكد فناؤه، كما في قول ابن كناسة:

ومِـــن عَجَـــب الـــدُّنيا تَيقُّنُـــكَ البِلـــى   وأنَّـــكَ فيهـــا للبَقـــاءِ تُريـــدُ

وأيُّ بَنـــي الأيَّـــامِ إلا وعِنـــدَهُ   مِـــن الـــدّهرِ ذَنـــبٌ طَـــارِفٌ وتَلِيـــدُ

ومَـــن يَـــأمَن الأيَّـــامَ أمَّـــا اتِّـــسَاعُها   فَخَطَـــرٌ وأمَّـــا فَجعُهـــا فَعَتِيـــدُ[2]

فيشير الشاعر إلى أن بقاء الإنسان في الدنيا على قيد الحيـاة هـو بقـاء مـن أجـل الفناء، فبالوقت الذي يريد الإنسان فيه البقاء فإن الفناء يطلبـه فيـه، وبحـث الإنـسان عـن البقاء هو بحث عن الفناء في الوقت نفسه، فإنه يتعرض للفناء من خلال بحثه هذا.

والشاعر هنا يلتقي مع ابن الرومي في قوله:

لَعَمْـــرُكَ مـــا الـــدنيا بـــدارِ إقامـــةٍ   إذا زالَ عـــن عـــينِ البَـــصيرِ غطاؤهـــا

وكيـــفَ بقـــاءُ النـــاسِ فيهـــا وإنمـــا   يُنـــالُ بأســـبابِ الفنـــاءِ بقاؤهـــا[3]

فالفكرة التي طرقها الشاعران واحدة، والهـدف منهمـا هـو إقنـاع المتلقـي بـأن لا خلود في هذه الدنيا مهما حاولت البحث عن حبال للنجاة، ولعـل مـا يؤكـد ذلـك اسـتخدام أسلوب القسم في البيـت الأول، فالـشاعر يُقـسم بـشيء مؤكـد الحـصول، "ولقـد أيقـن

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص27.

(2) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخـرون، دار صـادر، بيـروت، ط2002/1م، جـ13، ص240.

(3) ابن الرومي، الديوان، جـ1، ص31.

الشاعر الإسلامي أن وجوده هذا لا شك مهدد بالفناء المحتوم، وهذه الحياة ليست سوى غرور، طالما أنه ليس فيها خلود، وإنما الخلود يأتي بعدها حيث لا موت"[1]. وهذا ما جعل الشعراء يكثرون من ترديد جدلية الحياة والموت في شعرهم، فالحياة هي الأمل، لكن هذا الأمل يجب أن لا يجر صاحبه إلى الهلاك.

ومن أبرز تجليات التضاد ما نجدها في توظيف شعراء الزهد لثنائيتي اليسر والعسر أو الهم والفرج. ومنه قول الوراق:

فَلا تَجزَع وَإِن أَعسَرتَ يَوماً فَقَد أَيسَرتَ في الزَمَنِ الطَويلِ

وَلا تَيأَس فَإِنَّ اليَأسَ كُفرٌ لَعَلَّ اللَهَ يُغني عَن قَليلِ

وَلا تَظنُن بِرَبِّكَ ظَنَّ سَوءٍ فَإِنَّ اللَهَ أَولى بِالجَميلِ[2]

لقد لجأ الشاعر إلى استخدام التضاد بين الفعلين (أعسرت × أيسرت)، وهما فعلان ماضيان، لكن الفعل (أعسرتَ) يدل على الزمن الحاضر أو المستقبل، لاقترانه بـ (إن) الشرطية، التي لا تستوجب قطعية تحقق الشرط، بينما يدل الفعل (أيسرتَ) على الزمن الماضي الخالص. وهذا يكسب التضاد قيمه أكبر،لأن مقصد الشاعر هو: إن أصبت بالعسر مرة أو ستصاب به مرة، فإنك قد أيسرت كثيراً في الزمن الماضي، فاليسر أكثر من العسر وغالب له، بدلالة قول الشاعر (في الزمن الطويل)، فاليسر قد تحقق وتم عبر زمن طويل، بينما العسر محتمل الحدوث غير مؤكد.

---

[1] الجمل، حنان، الموت في الشعر العباسي (332 هـ - 450 هـ) ، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003م، ص92.

[2] الوراق، الديوان، ص233.

وتتجلى رحمة الله عز وجل بعباده أن جعل اليسر أكثر من العسر، وهذا ما أقرّ به الشاعر في البيت الأخير بقوله: فَإِنَّ اللّهَ أَولى بِالجَميلِ. فكانت مقابلة الشاعر بين اليسر والعسر كاشفة عن هذه المعاني.

وكذلك نجد هذه الجدلية تتكرر في شعر عبد الله الطاهر:

لَم أَنسَ حَظَّكَ فَاستَعِن بِالصَّبرِ   وافتَح بِشُغلِي عَنكَ بَابَ العُذرِ

لا تَيأَسَنَّ إذا الأُمورُ تَعَسَّرَت   فاليُسرُ منتظَرٌ خِلالَ العُسرِ[1]

إن الشاعر يمزج بين اليسر والعسر في بيته، وهذا المزج تم من خلال أن اليسر قد يتولد من العسر، فقد ينكشف الهم عند اشتداد الكرب، لذلك فإن اليسر والعسر مقترنان، وقد يأتي أحدهما بوجود الآخر، وهذا من شأنه مواساة الإنسان الواقع في العسر، وتجديد أمله في إمكانية انفراج الهم.

وهذا يقترب كثيراً من قول الباهلي:

ألا رُبَّ أمرٍ قَد تَرِبتُ وَحاجَةٍ   لَها بَينَ أحشاءِ الضُلوعِ عَويلُ

فَلَم تَلبَثِ الأَيّامُ أن عادَ عُسرُها   لِيُسرٍ وَنَجحٍ وَالأُمورُ تَحولُ[2]

وهذا المزج بين اليسر والعسر يتحقق أيضاً في هذه الأبيات، حيث تشير الأبيات إلى إمكانية تحول العسر وانقلابه إلى يسر، وهذا ما أشار إليه القرآن الكريم في سورة الشرح في قوله تعالى: ﴿ فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ﴿5﴾ إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ﴾[3].

---

[1] الثعالبي، أبو منصور، نثر النظم وحل العقد، دار الرائد العربي، بيروت، 1983م، ص72.

[2] الباهلي، الديوان، ص86.

[3] سورة الشرح، آية 5 – 6.

وكذلك في قول الباهلي:

إذا نـــابَني خَطــــبٌ فَزِعــــتُ لِكَــــشفِهِ إلـــى خـــالِقي مِـن دونِ كُــلِّ حَمــيمِ

وَإِنَّ مَـــنِ اِســـتَغنى وَإِن كـــانَ مُعــسِراً عَلـــى ثِقَـــةٍ بِاللَـــهِ غَيـــرُ مَلــومِ

أَلا رُبَّ عُـــسرٍ قَـــد أَتـــى اليُـــسرُ بَعـــدَهُ وَغَمــــرَةِ كَـــربٍ فُرِّجَـــت لِكَظـــيمِ

هُـــوَ الـــدَهرُ يَومـــان يَسومُ بُـــؤسٍ وَشِـدَّةٍ وَيَـــومُ سُـــرورٍ لِلفَتـــى وَنَعـــيمِ[1]

لقد استخدم الشاعر التضاد في الأبيات بين (عسر × يسر) و(كرب × فرج) وهمـا في المعنى ذاته، إذ يشير الشاعر إلى إمكانية قرب الفرج بعد الهم والكرب والـضيق، ومـع احتمالية وصول الأمور إلى صعوبة في المخرج، وظن المسلم أن لا مجال للخروج من تلـك الأزمة، ثم يأتي الفرج واليسر، ويعوض عن كل عسر مر من قبله.

كما يشير أبو العتاهية إلى تعدد أبواب الفرج عند الله عز وجل:

النـــاسُ فـــي الـــدينِ وَالـــدُنيا ذَوو دَرَجٍ وَالمـــالُ مـــا بَـــينَ مَوقـــوفٍ وَمُخـــتَلِجِ

مَـــن عـــاشَ قَـــضّى كَثيـــراً مِـــن لُباناتِــــهِ وَلِلمَـــضايِقِ أَبـــوابٌ مِـــنَ الفَـــرَجِ

مَـــن ضـــاقَ عَنـــكَ فَـــأَرضُ اللَـــهِ واسِـــعَةٌ في وَجهِ كُـــلِّ مَـــضيقٍ وَجـــهُ مُنفَـــرِجِ

قَـــد يُـــدرِكُ الراقِـــدُ الهـــادي بِرَقدَتِــــهِ وَقَد يَخيـــبُ أَخـــو الرَوحـــاتِ وَالـــدَلَجِ

خَيـــرُ المَـــذاهِبِ فـــي الحاجـــاتِ أَنجَحُهـــا وَأَضـــيَقُ الأَمـــرِ أَدنـــاهُ مِـــنَ الفَـــرَجِ[2]

إذ يبرز التضاد في قول أبي العتاهية بين (الضيق × الفـــرج) مـــرتين، ويبـــرز بـين (الضيق× السعة)، فإنه بقدر ما يأتي الضيق سيأتي الفرج بشكل أكبر فاستخدم صـيغة الجمـع

---

[1] الباهلي، الديوان، ص95.

[2] أبو العتاهية، الديوان، ص90.

(أبواب من الفرج)، فدل على كثرة الفرج من خلال استخدام (من) التي أفادت التبعيض هنا، فهذه الأبواب ما هي إلا بعض أو قليل من أبواب الفرج الكثيرة الموجودة عند الله عز وجل.

وثنائية اليسر والعسر لها ارتباط وثيق بثنائيتي الفقر والغنى، إذ تشترك الثنائيتان في كثير من الأمور، من أبرزها أن الغنى بيد الله عز وجل، فحينما يعلم المسلم حقيقة ذلك تهون عليه مصيبته، فيعلق رجاءه بالله وحده.

فانظر لقول الباهلي:

اِضرَع إِلى اللَهِ لا تَضرَع إِلى الناسِ وَاِقنَع بِيَأسٍ فَإِنَّ العِزَّ في الياسِ

وَاِستَغنِ عَن كُلِّ ذي قُربى وَذي رَحِمٍ إِنَّ الغَنِيَّ مَنِ اِستَغنى عَنِ الناسِ

فَالرِزقُ عَن قَدَرٍ يَجري إِلى أَجَلٍ في كَفِّ لا غافِلٍ عَنّي وَلا ناسي

فَكَيفَ أَبتاعُ فَقراً حاضِراً بِغِنىً وَكَيفَ أَطلُبُ حاجاتي مِنَ الناسِ[1]

فالشاعر هنا يرى أن الرزق أو الغنى في يد الله وحده، فلا يطلب رزقه من أحد غيره، وهذا المعنى تكفل به أسلوب الاستفهام.

ولقد أدخل الشاعر التضاد في أسلوب الاستفهام _ في البيت الأخير_ ، إذ قصد بالفقر الحاضر هو الحياة الدنيا، والغنى هي الآخرة، لذلك لا يبيع دنياه بآخرته، لأن الغنى في الدنيا قد يقود إلى الغرور وحب الملذات والتمسك أكثر بالدنيا، "وطالما أن الدنيا هذه مزيتها، فإن شقاء الإنسان وتعاسته أن يبتاع هذه الدنيا على ما فيها من كثرة السيئات بدينه الذي فيه السعادة كلها، والخير كله لأن فيه منجاة الإنسان من العذاب".[2]

---

(1) الباهلي، الديوان، ص63 .

(2) عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ص199.

إن الفقير في العادة دائم الطلب للغنى، وإذا نال الغنى فإنه يزداد حرصاً على الدنيا والمال خوفاً من العودة إلى الفقر، وبناءً على ذلك يظهر الغنى بمظهرٍ سلبيٍ في بعض الأوقات، إذ قد يظهر بعض مساوئ صاحبه، كما عبر عن ذلك إبراهيم بن العباس الصولي:

فَإِن تَكُنِ الدُّنيا أَنالَتكَ ثَروَةً فَأَصبَحتَ ذا يُسرٍ وَقَد كُنتَ في عُسرِ

لَقَد كَشَفَ الإِثراءُ عَنكَ مَساوِيا مِنَ اللُّؤمِ كانَت تَحتَ ثَوبٍ مِنَ الفَقرِ[1]

فإن الغنى قد يورث الإنسان الكبر والتعالي، خصوصاً إذا كان الإنسان فقيراً ثم أغناه الله. ولقد عبر التضاد عن ذلك من خلال التركيز على الزمنين، الماضي: كنت في عسر، والحاضر: أصبحت في يسر. فالزمن أعطى مؤشراً على هذا التحول بين اليسر والعسر، وهذا التحول قد ينعكس على نفسية صاحبه فتتحول عن طبيعتها السوية، لذلك رأى شعراء الزهد في الغنى سلاحاً ذا حدين يخشى منه، وهذا ما استوجب خوف الزهاد من الغنى.

ومن ذلك قول الوراق:

صاحِبُ اليُسرِ يَرقُبُ العُسرَ وَالمُعـ ـسِرُ في دَهرِهِ يُراقِبُ يُسرا

لَيسَ خَلقٌ لَهُ عَلى اللَهِ حَقٌّ إِنَّما حَقُّهُ عَلى الناسِ طُرّا

لا يُحابي الغَنِيَّ فيما أَتاهُ لا وَلا يَظلِمُ الَّذي ماتَ فَقرا

يَمنَعُ اللَهُ عَبدَهُ نَظَراً مِنـ ـهُ وَيُسني لَهُ العَطِيَّةَ مَكرا

لَيسَ مِن بُخلِهِ يُنَقِّصُ ذا الفَقـ ـرِ وَلَم يُعطِ ذا الغِنى المالَ قَسرا[2]

---

(1) إبراهيم بن العباس، الديوان، ص217.

(2) الوراق، الديوان، ص113 .

تبين الأبيات حال صنفين من الناس؛ الأول: الإنسان الغني الذي يحرص على زيادة ماله خوفاً من الفقر، فهو بذلك يبذل شتى الوسائل في الحفاظ على المال، لذلك فهو يراقب العسر ويحذره خوف الوقوع فيه. والثاني هو الإنسان الفقير الذي يتأمل الغنى ويبذل من أجله شتى الوسائل، فيبقى هاجسه هو البحث عن الغنى والحصول عليه.

لقد أفرز التضاد صنفين من أصناف الناس اشتركا في صفة واحدة وهي مراقبة الرزق، فالغني يراقب الفقر، ويجعله نصب عينيه، والفقير يراقب الغنى ويجعله مطلبه. وهذا الاشتراك بين الصفتين كشف عن أمر مهم وهو أن الغني والفقير كليهما في تعب ومشقة دائم، وهذا مما يستوي فيه عامة البشر وجملتهم.

ويبين الشاعر بعد ذلك كله أن الغنى والفقر بيد الله تعالى، فهو الذي أعطى الغني وبسط له في رزقه، وهو كذلك الذي منع الفقير وضيق عليه في الرزق، وكذلك يشير الشاعر إلى عدل الله عز وجل بين عباده، مع أنه أعطى فئة وحرم أخرى، وهذا ما يتبين من البيت الثالث. فالله يعطي العبد أو يحرمه من أجل امتحانه في الرزق، وبيان مدى رضاه وتحمله كما يشير البيتان الرابع والخامس.

وهذه تعبر عن فلسفة خاصة بين الغنى والفقر، ومن أبرز ما نجده في تلك الفلسفة تفضيل الفقر على الغنى كما يظهر في قول الشاعر:

يا عائِبَ الفَقْرِ ألا تَزدَجِر عَيبُ الغِنى أكثَرُ لَو تعتَبِر

مِن شَرَفِ الفَقرِ وَمِن فَضلِهِ عَلى الغِنى إن صَحَّ مِنكَ النَظَر

إنَّكَ تَعصي اللَهَ تَبغي الغِنى ولَستَ تَعصي اللَهَ كَي تفتَقِر[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص 216 .

فإن المخاوف من مزالق الغنى هي ما جعلت الوراق يقول مثل هذا، إذ إن الشاعر هنا يستفز المتلقي ويحاول كسر أفق توقعه من خلال نظرته للفقر والغنى، فيحاول تفضيل الفقر على الغنى، وإنه ليحاول إقناع المتلقي بأسلوب منطقي بأن الفقر أشرف من الغنى وأفضل منه، وهذا الأسلوب قوامه البيت الأخير. إذ إن الإنسان مستعد لأن يعصي الله في طلب الغنى، من خلال إتباعه بعض الطرق المحرمة في جمع المال والحصول على الغنى، فهو بذلك يسلك مسلكاً محرماً للوصول إلى الغنى، بينما لا أحد يريد أن يعود إلى الفقر، وبالتالي لا يسلك أي طريق قد تشوبها المحرمات، لكي يصبح فقيراً. فقد قارن الشاعر بين حالين متضادين هما (الفقر × الغنى)، خلص من تلك المقارنة أن عيب الغنى أكثر من عيب الفقر.

وهذا متعلق بأبياته:

وَكُنتَ أخي أيّامَ عودُكَ يابِس فَلَمّا إكتَسى وَإخضَرَّ صِرتَ مَعَ الدَهرِ

لَعَمرُكَ لَو ذَوَّقتَني ثَمرَ الغِنى أذَقتُكَ ما يُرضيكَ مِن ثَمَرِ الشُكرِ

فَلَو نِلتَ ما يُغني بِكَ اليَوم أو غَداً أنَلتُكَ ما يَبقى إلى آخرِ الدَهرِ

أَلَم تَرَ أنَّ الفَقرَ يُرجى لَهُ الغِنى وَأَنَّ الغِنى يُخشى عَلَيهِ مِنَ الكُفرِ[1]

فلقد عبر الشاعر عن الزمن الماضي زمن الفقر بمفردة (يابس)، وعن الزمن الحاضر بمفردة (أخضر)، وهما مفردتان متضادتان تدلان على زمن الفقر وزمن الغنى الذي يمر بالإنسان، والذي يعبر عن تحول فكري يصيب الإنسان إذا ما اغتنى، لذلك جاء بالبيت الأخير خلاصة للمقارنة التي عقدها بين الغنى والفقر، التي تتلخص بأن الغني يخشى عليه من

---

[1] المصدر نفسه، ص 125.

الكفر، بسبب طغيانه، وهذا ما حذر منه القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿كَلَّا إِنَّ الْإِنسَانَ لَيَطْغَى أَن رَّآهُ اسْتَغْنَى﴾[1]. يعني أن الإنسان يطغى إذا رأى نفسه غنياً بماله وقوته.

فقد يكون الإنسان ملتزماً بأمور دينه إذا كان فقيراً محتاجاً، لكنه قد يتعالى ويصاب بالغرور والانغماس في المحرمات إذا أحس بالغنى، وهذا التحول سببه الغنى، فالمال يشكل فتنة كبيرة للإنسان، وإذا لم يتخلص من تلك الفتنة فإنها ستلقي به في الهلاك، فيصبح الغنى السبب في هلاكه.

لقد وصل الوراق إلى طرح فلسفة جديدة تتضمن فرقاً بين الغني والفقير، من خلال عنصر القناعة في قوله:

مَن كانَ ذا مالٍ كَثيرٍ وَلَم يَقتَنِع فَذاكَ الموسِرُ المُعسِرُ

وَكُلُّ مَن كانَ قَنوعاً وَإِن كانَ مُقِلّاً فَهوَ المُكثِرُ

الفَقرُ في النَفسِ وَفيها الغِنى وَفي غِنى النَفسِ الغِنى الأَكبَرُ[2]

فلقد وفّق بين الغنى والفقر من خلال القناعة، إذ جعل قناعة النفس هي السبب في الغنى وهي السبب في الفقر، إذ إن الغني إذا لم يقنع ويرضى بما عنده يبقى يبحث عن المال، فكأنه فقير في بحثه عن الغنى، بينما الفقير إذا كان مقتنعاً بما عنده فسوف يرضى به، فلا يلهث وراء المال، فهو كأنه غني عنده كفايته.

---

[1] سورة العلق، الآية: 7-8 .

[2] الوراق، الديوان ، ص 114 .

ومنه قول أبي العتاهية:

وَأَراكَ تَلْتَمِسُ الغِنى لِتَنالَهُ ... وَإذا قَنِعتَ فَقَد بَلَغتَ غِناكا[1]

وقوله:

لَمّا حَصَلتُ عَلى القَناعَةِ لَم أَزَل ... مَلِكاً يَرى الإِكثارَ كَالإِقلالِ

إِنَّ القَناعَةَ بِالكَفافِ هِيَ الغِنى ... وَالفَقرُ عَينُ الفَقرِ في الأَموالِ[2]

فإن الفرق بين الغنى والفقر عند شعراء الزهد ليس بالمال، ولكن بالنفس ومدى قناعتها ورضاها بما عندها، فوجود القناعة يعني الغنى، وزوال القناعة يعني الفقر.

وهذا يتفق مع قول القاسم بن يوسف:

قَد طَابَ عَيشٌ لِذِي قُنُوعٍ ... يَرضَى مِنَ الرِّزقِ باليَسيرِ

رُبَّ فَقِيرٍ غَنِيُّ نَفسٍ ... وذِي غِنىً بائِسٍ فقيرِ[3]

فقد وظف الشاعر التضاد في كسر المتوقع لدى المتلقي، بأن أصبح الفقير غنياً والغني فقيراً، " فيكتسب التضاد أهمية كبيرة عند حضوره في سياق شعري، إذ إنه يشكل المخالفة، والمخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه".[4] وسبب هذا كله هي القناعة، فالقناعة هي التي كسرت هذا السياق، وقلبت الموازين، فأنزلت الضد بمنزلة ضده.

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص264.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص288.

(3) الصولي، محمد بن يحيى، كتاب الأوراق، ص178 .

(4) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، ط1/ 2008م، ص184.

كما يتمثل في قول الباهلي أيضاً:

مـا الفَقـرُ عـارٌ ولا الغِنـى شَـرَفٌ   ولا سَـخاءٌ فـي طاعَـةٍ سَـرَفُ[1]

فالفقير إن قنع بما عنده ورضي به فإنه يرى في نفسه الغنى، فلا يضجر أو يغضب، لأنه ربط ذلك بإرادة الله تعالى فيصبر على حالته تلك، وكذلك فإن الغني إن لم يقنع بما عنده، فإنه يغدو كالفقير الذي يبحث عن الغنى، إذ يبقى يلهث وراء الدنيا من أجل تحقيق كسب أكثر، وحينها يستوي مع الفقير.

لقد وظف شعراء الزهد الثنائيات المتضادة من خلال عرضهم لقضية تقلب الزمان بين الصفو والكدر، وهم بذلك يريدون أن يثبتوا أن الحياة منقسمة بين الضدين. لذلك فعلى الإنسان أن يحسب حساباً ليوم الشدة إذا كان آمناً مسروراً في يوم الرخاء، فقد يأتي الكدر خلال الصفاء، ومن ذلك قول الرياشي:

ولا يغرّنـكَ صـفوٌ أنـتَ شـاربهُ   فربمـا كـانَ بالتكـديرِ ممتزجـا[2]

فلا تركن للصفو لأنه سرعان ما تتغير الحال وتنقلب الأمور إلى ضدها، إلى تكدر، وهذا يستخلص من كلمة (ممتزجا) التي تدل على أن الصفاء قد يكون ملتصقا بالكدر وأنهما في تعاقب مستمر.

ومما نجده من المعنى نفسه ما في قول أبي العتاهية:

مـا لِلفَتـى مـانِعٌ مِـنَ القَـدَرِ   وَالمَـوتُ حَـولَ الفَتـى وَبِـالأَثَرِ

بَينـا الفَتـى بِالـصَفاءِ مُغتَـبِطٌ   حَتّـى رَمـاهُ الزَمـانُ بِالكَـدَرِ

كَـم فـي اللَيـالي وَفـي تَقَلُّبِهـا   مِـن عِبَـرٌ لِلفَتـى وَمِـن فِكَـرِ[1]

---

(1) الباهلي، الديوان، ص 74.

(2) الرياشي، محمد بن يسير، مجموع شعره، ص116.

وهي إشارة إلى إمكانية تبدل الأحوال بين الصفو والتكدر. ومعنى ذلك أن الإنسان قد يعيش مغتبطاً مسروراً في حياته، حتى يأتيه الكدر من جانب هذا السرور، وهذا يحمل عبرة وموعظة، كما يشير البيت الأخير. فقد تنقلب حال الإنسان بلحظة كما يقول أبو العتاهية:

هَل عِندَ أَهلِ القُبورِ مِن خَبَرِ   هَيهاتَ ما مِن عَينٍ وَلا أَثَرِ

ما أَقطَعَ المَوتَ لِلصَديقِ وَما   أَقرَبَ صَفوَ الدُنيا مِنَ الكَدَرِ[2]

فكلمة القرب استطاعت أن تقارب بين الصفو والكدر زمنياً، إذ لا يوجد لحظة فاصلة بين صفاء الأيام وتكدرها.

وتكرار هذا الملمح جاء عند شعراء الزهد للتأثير في المتلقي من خلال إقناعه بأن الزمان متقلب، فلا تنسى الله في أيام الصفاء، لأنه قد تنقلب حالك إلى الكدر، عندها تدرك قيمة ما كنت فيه من صفاء.

ومن أبرز الثنائيات التي وردت في شعر الزهد ثنائية الحياة والموت، وهي مرتبطة بفكرة البقاء والفناء، ومن أمثلة تلك الثنائية قول أبي العتاهية:

يا ناسِيَ المَوت وَلَم يَنسَهُ   لَم يَنسَكَ المَوتُ وَما تَذكُرُه

يُسَوِّفُ المَرءُ بِتَقديمِهِ   لِلبِرِّ وَالأَيّامُ لا تَنظِرُه

مَن يَصنَعِ المَعروفَ لِلَّهِ لا   يَمنَعهُ كُفرانُ مَن يَكفُرُه[3]

---

(1) أبو العتاهية ، الديوان، ص138.

(2) المصدر نفسه، ص 167.

(3) المصدر نفسه، ص176.

فكان أبو العتاهية كثيراً ما يلجأ إلى استخدام التضاد بين الحياة والموت في شعره، إذ كانت فكرة الموت من أقوى أسلحته لتخويف العصاة وزجرهم وزلزلة قلوبهم[1]. وهذا البيت مثال على ذلك فالتضاد بين (ناسي الموت × لم ينسه الموت) يدل على أن لا أحد يفلت من الموت فالكل ملاقيه، فقد ينسى الإنسان الموت، ويغفل عن ذكره، ولكن الموت لا ينساه، ويبقى يطلبه.

ونجد امتداداً لفكرة الحياة والموت في شعر الزهد من خلال توظيفهم لرموز الحياة والشفاء المتمثلة بالطبيب والدواء، ومن ذلك قول أبي العتاهية:

إنَّ الطَبيبَ بِطِبِّهِ وَدَوائِهِ لا يَستَطيعُ دِفاعَ مَكروهٍ أَتى

ما لِلطَبيبِ يَموتُ بِالداءِ الَّذي قَد كانَ يُبرِئُ جُرحَهُ فيما مَضى

ذَهَبَ المُداوي وَالمُداوى وَالَّذي جَلَبَ الدَواءَ وَباعَهُ وَمَنِ اِشتَرى[2]

ويبين التضاد هنا أن الطبيب بوصفه يمتلك القدرة في علاج المريض – بإذن الله تعالى– ، لا يملك أن يشفي نفسه ويؤمنها من سطوة الموت. وإسناد الشفاء للطبيب في الأبيات جاء من باب المجاز العقلي الذي تضافر مع التضاد في الكشف عما ينطوي عليه النص من جماليات وبناء فني.

وهذا يتكرر كثيراً في شعر الزهد كما نجد في قول الوراق:

وَكَم مِن مَريضٍ نَعاهُ الطَبيبُ إِلى نَفسِهِ وَتَوَلّى كَئيبا

فَماتَ الطَبيبُ وَعاشَ المَريضُ فَأَضحى إِلى الناسِ يَنعى الطَبيبا[3]

---

(1) انظر، عبد الله، محمود، التجربة الزهدية بين أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، ص49.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص18.

(3) الوراق، الديوان، ص 70 .

لقد منح التضاد الأبيات جمالاً فنياً في التعبير زيادة عن الفكرة التي تنطوي عليها الأبيات، فلم يأتِ شعراء الزهد بالتضاد عبثاً، بل كان يفيد المعنى ويقويه، لأن الشاعر استطاع التوفيق بين الشيء وضده، وجعل بينهما مناسبة بحيث يستدعي كل منهما الآخر[1].

فلفظة الحياة قد تستدعي حضوراً للفظة الموت في الذهن، وهذا الحضور يشكل المعنى الشعري من خلال التوليف بين الأضداد، " فقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توالٍ لغوي. وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة"[2].

ففي الأبيات السابقة نجد أن التضاد بين (مات الطبيب × عاش المريض) يشكل المعنى الشعري والفكرة المنشودة التي تتلخص بأن لا أحد يسلم من الموت، ولقد بين الشاعر هذه الفكرة من خلال استثمار التضاد في كسر أفق التوقع للمتلقي، الذي يستحضر في ذهنه عنصر الشفاء للمريض بوجود الطبيب، بوصفه القادر على ذلك، إلا أن الموازين تنقلب فيعيش المريض المرجو موته، ويُنْعَى الطبيبُ الذي كان يحاول علاجه.

ولقد تجلت هذه الفكرة عند بعضهم مما جعلهم لا يخافون مواجهة الموت، ومن ذلك أبيات محمد بن أبي العتاهية (ت244هـ):

عِلَلُ المريضِ من المنيةِ لا يُعالِجُها الطبيبُ

إن الَّذي ذهبَ أهْلُهُ وبقيَ لها لهُو الغريبُ[3]

---

[1] انظر، السعيدي، ناحية، الزهد في الشعر الأندلسي، ص 307 .

[2] فضل، صلاح، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص225.

[3] القفطي، علي يوسف، المحمدون من الشعراء وأشعارهم، تحقيق حسن معمري، جامعة باريس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط/1970، ص 127.

فإدراك الشاعر بأن الطبيب لا يعالج المنية، وأن المنية بيد الله تعالى، جعلته يسلم لحتمية القدر. وهذا يقترب من معنى أبيات الخريمي (ت214هـ):

إذا ما ماتَ بَعضُكَ فابكِ بَعضاً فإنَّ البعضَ من بَعضٍ قَريبُ

يُمَنِّيني الطَّبيبُ شِفاءَ عَيني وَهَل غَيرُ الإلَهِ لَها طَبيبُ[1]

فالشاعر هنا لا يرى في دواء الطبيب له مِنَّة، إذ إن الدواء هذا بيد الله تعالى، وأن الله وحده هو الذي يمن على عباده بهذا الفضل. كذلك نجد أن هذه المعاني الإسلامية هي التي جعلت شعراء الزهد لا يخافون مواجهة الموت ما دام مقدراً من الله تعالى. ولا يمكن للشاعر الوصول لمثل هذه القناعة أو الأفكار إلا حينما يملك الإيمان قلبه، وهذا الإيمان هو ما جعله ينظر للموت نظرة عادية، فهو مدرك أن الموت سيلحقه وإن صعد إلى السماء.

ومن تجليات التضاد على مستوى الكلمة، ما ورد في أبيات علي بن الجهم:

أُنظُر فَعَن يُمناكَ وَيحَكَ عالِمٌ يُحصي عَلَيكَ وَعَن يَسارِكَ كاتِبُ

وَأَرى البَصيرَ بِقَلبِهِ وَبِفَهمِهِ يَعمى إِذا حُتِمَ القَضاءُ الغالِبُ[2]

يشير الشاعر إلى مراقبة الله تعالى للعباد، وتلك المراقبة من خلال الملكين اللذين يحصيان أعمال الإنسان وهما ملك على الكتف الأيمن وآخر على الكتف الأيسر، وهذا ما جعل الشاعر يلجأ إلى استخدام التضاد في (يمناك × يسارك)، ويدل التضاد على محاصرة الإنسان من جهتين فلا مفر مما يدوناه الملكان، والإنسان من خلال هذا التضاد واقع بين الملكين، والملكان لا يفوتهما تدوين أي كبيرة أو صغيرة. وهذا ما جاء به القرآن الكريم صراحة في

---

(1) الخريمي، الديوان، جمعه وحققه، علي جواد الطاهر ومحمد جبار المعيبد، دار الكتاب الجديد_ بيروت، ط1/ 1971م، ص65.

(2) ابن الجهم، علي، الديوان، ص93.

قوله تعالى: ﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنْ الْيَمِينِ وَعَنْ الشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴿17﴾ مَا يَلْفِظُ مِنْ قَولٍ إِلاَّ لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ﴿18﴾.[1]

ويلجأ الشاعر إلى الأسلوب ذاته في فكرة التسليم بالقدر المكتوب، وذلك من خلال استخدام التضاد بين (البصير × الأعمى)، ويبين التضاد أن البصير يستوي مع الأعمى عند وقوع القضاء. فلا يستطيع البصير الهروب منه لبصره، فيصبح أعمى فلا يستطيع أن يتنبأ بقدره إلا عند وقوعه. فالتضاد بين الحالين استطاع أن يبرز فكرة تتلخص بأن القضاء لا مفر منه وأن لا أحد يعلم موعد حدوثه سواءً أكان بصيراً أم أعمى، قوياً أم ضعيفاً.

ويبرز التضاد ممتزجاً برؤية الشعراء الزهاد تجاه كثير من القضايا، مثل الرزق، والدهر، والموت، وغيرها من قضايا. فقد يتجاوز التضاد حدود اللغة إلى المواقف الفكرية أو الوجودية أو الذهنية أو رؤيا العالم.[2] وهذا لا يدل على تغير رؤية الشعراء لتلك الأمور أو تبدلها. ولكنه يدل على أنهم جمعوا تضاداً كان الهدف منه في النهاية هو خدمة غايتهم الشعرية، وهذا التضاد مسيطرٌ على أغلب أبيات القصيدة وممتدٌ فيها، بحيث يعكس رؤية صاحب الأبيات تجاه بعض القضايا.

ومن ذلك ما نجده في موقفهم تجاه الرزق، ومنه أبيات الخريمي:

لكلِ امرئٍ رزق وللرزق جالِب ... وليسَ يَفوت المَرءَ ما خَطّ كاتبه

يَخيبُ الفَتى من حَيثُ يَرزق غيره ... وَيُعطى الفَتى من حَيثُ يحرم صاحبه

يُساق إِلى ذا رزقه وَهوَ وادِع ... وَيُحرم هذا الرزقَ وَهوَ يُغالِبه

وَإِنَّكَ لا تَدري أرزقُك في الَّذي ... تُطالِبه أم في الَّذي لا تُطالِبُه[3]

---

[1] سورة ق: آية 17-18.

[2] انظر، بني عامر، عاصم، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص65.

[3] الخريمي، الديوان، ص65.

تسيطر دلالة كلمة الرزق على الأبيات السابقة، إذ لجأ الشاعر إلى تكرارها في مواضع عدة. ولقد بنى أبياته على الثنائيات الضدية التي تكفلت بكشف رؤية الشاعر تجاه موضوع الرزق، التي جاءت متوافقة مع تعاليم الدين الإسلامي.

فلقد بنى الشاعر هذه الأبيات على التضاد، وهو في ذلك يريد الوصول إلى أن الرزق مقدر من عند الله تعالى. فاستخدم التضاد ليدل على حالين متناقضين في كيفية الحصول على الرزق.

فقد أقرَّ الشاعر بداية بأن لكل إنسان رزقاً محدوداً، وجعل هذا المعنى مفتتحاً لثنائياته الضدية. ومن ذلك استخدامه للفعلين (يخيب ويعطى)، فدل الفعلان على بحث الإنسان عن رزقه، ومعنى ذلك أن الإنسان قد يجد رزقه في المكان أو الزمان الذي يحرم غيره فيه. وكذلك في استخدامه للفعلين (يُساق ويُحرم)؛ فالفعل يساق يدل على كيفية حصول الإنسان على رزقه دون سعي منه، وأن يهيأ له رزقه دون حول منه ولا قوة، في الوقت الذي يُحرم فيه الآخر وهو يغالب ويعاني في الحصول على رزقه.

فقد يبحث الإنسان عن الرزق ويلهث وراءه فيحرم منه أو لا ينال منه إلا الشيء القليل، بينما يرزق غيره دون تعب يذكر، فكأن الشاعر يعقد مقارنة بين شخصين مفترضين، الشخص الأول قد يحرم الرزق في الوقت الذي قد يرزق فيه الآخر، ومن نفس الطريق الذي حرم منه الأول، فيحرم الأول ويعطى الثاني، وقد يساق الثاني إلى رزقه دون حول منه ولا قوة وهو موادع مطمئن، بينما الشخص الأول يبقى يعاني ويغالب في البحث عن الرزق لكنه لا يجده، لذلك فلا يدري الإنسان إذا كان رزقه في الأمر الذي يطلبه أم في غيره، في الطريق التي يسلكها أم في غيرها.

وهذا لا يتنافى مع أهمية سعي الإنسان وراء رزقه والتعب من أجله، لكن للدلالة على أن الرزق مقدر ومحدد، ومن أراد الله أن يرزقه يهيأ له سبل هذا الرزق. ولعل الفعل (تطالبه) والفعل المنفي (لا تطالبه) اللذين تكررا مرتين قد أكّدا هذا المعنى، وهما فعلان متضادان دلّا على كيفية بحث الإنسان عن رزقه.

إن استخدام الشاعر لأسلوب التضاد هنا جاء ليخدم غرضاً محدداً، وهو التركيز على القناعة ورضا الإنسان بما هو مكتوب له من الرزق.

ولقد بين الشاعر هذه المفارقات التي وضحت فكرة توزيع الرزق من خلال التضاد:

الباحث عن الرزق	×	**غير الباحث عن الرزق**
يخيب	×	**يعطى**
يحرم	×	**يساق**
يغالب	×	**موادع**
تطلبه	×	**لا تطلبه**

إذ تكفلت كل ثنائية من الثنائيات الضدية في رسم صورة من صور توزيع الرزق. وهذا ينعكس على رؤية شعراء الزهد تجاه آلية توزيع الرزق وحصول الإنسان عليه.

ومن ذلك أبيات الوراق:

وَالرِزقُ لَو لَم تَأتِهِ لَأَتاكَ عَفواً مِن كَثَب

إِن نِمتَ عَنهُ لَم يَنَم حَتّى يُحَرِّكَهُ السَبَب[1]

---

[1] الوراق، الديوان، ص 70 .

فنجد الوراق يلجأ إلى استخدام التضاد في الفكرة ذاتها، من خلال الشكل التالي:

الإنسان الباحث عن رزقه		الــــــرزق
لم تأتِ إليه	×	لأتـــاك الرزق
نمت عن طلب الـــــرزق	×	لم ينم الرزق عن طلبك

وهذا الشكل يدل على أن الرزق إذا كان مكتوبساً للإنسان فإنه سوف يحصل عليه، سواءً سعى وراءه أم لم يسعَ. وهذا يتقارب مع ما جاء به علي بن الجهم:

لَعَمـــــرُكَ مـــــا كُــــلُّ التَعَطُّــــلِ ضـــــائِرٌ   وَلا كُــلُّ شُـــغلٍ فيـــهِ لِلمَــرءِ مَنفَعَــهْ

إِذا كانَـــت الأَرزاقُ فــــي القُـــربِ وَالنَـــوى   عَلَيكَ سَــواءً فَــاِغتَنِم راحَـــةَ الدَعَــهْ[1]

فالتضاد بين القرب والنوى، والتعطّل والشغل فـي طلـب الـرزق، كـشف عـن أهمية كبيرة، إذ لا فرق بين التعطـل والـشغل، فالتعطـل يـدل علـى ركـون الإنـسان، وضده الشغل الذي يدل على سعي الإنسان وراء رزقه، فلا فـرق بـين الـضدين: القـرب والبعد في طلب الرزق، ما دام الرزق مقدراً من عنـد الله تعـالى بمقـداره، فإنـك حاصـل عليه. وهذا يتفق مع قول الشافعي:

وَرِزقُـــكَ لَـــيسَ يُنقِـــصُهُ التَـــأَنّي   وَلَـــيسَ يَزيـــدُ فـــي الـــرِزقِ العَنـــاءُ[2]

فقد جمع بين (التأني والعناء) وبين (يزيـد ويـنقص)، فـلا يـنقص التـأني مـن قيمة الرزق، ولا يزيد العناء فيه. فتحمل الأبيات موعظـة للإنـسان مفادهـا الرضـا بمـا قسم له من رزق والاطمئنان فيه، وأنه مهما عمـل الإنـسان وجاهـد فلـن يحـصل علـى غير ما كتب له من رزق، وكذلك فإن تباطأ في السعي في الـرزق، فهـذا لـن يقلـل مـن رزقه ولا يحجبه عما هو مقدر له ومكتوب.

---

[1] ابن الجهم، علي، الديوان، ص194 .

[2] الشافعي، الديوان، ص18.

وهذا يتفق مع ما جاء في قول أبي تمام:

وَرِزقُــكَ لا يَعــدوكَ إِمّــا مُعَجَّــلٌ   عَلــى حالَــةٍ يَومــاً وَإِمّــا مُــؤَخَّرُ

وَلا حَــولُ مُحتــالٍ وَلا وَجــهُ مَــذهَبٍ   وَلا قَــدَرٌ يُزجيــهِ إِلّــا المُقَــدَّرُ[1]

فقد جمع أبو تمام بين (معجل) و (ومؤخر)، ليدل على أن الإنسان قد يبحث عن رزقه ويتعجل في طلبه، لكنه قد يؤخر عنه لمدة معينة، وهذا من شأنه مواساة الفقير وإعطاؤه دفعة من الأمل، بأنه قد ينال شيئاً من الرزق لكن في موعد محدد.

ومن ذلك أبيات القاسم بن يوسف:

أيهــا الطَّالِــبُ أجمِــل واقتَــصِــد   وأرِح نَفــسَك مِــن جَهــدٍ وكــد

لا يزيــدُ الحــرصُ فــي رزقٍ ولا   يــنقصُ الإخمــالُ مــن رزق أحــد

وكــذاك الــضعفُ والقــوةُ لا   مفقــرٌ عجــز ولا مُغــنٍ جَلــد

كُــلُّ حَــيٍّ ســيُوفَّي رزقَــه   يستوي الأضعفُ فيــه والأشــد[2]

تزدحم الأبيات بالتضاد، والتضاد هنا يعبر عن موقفين في طلب الرزق، الموقف الأول يشتمل على العناء في طلب الرزق والشدة، أما الموقف الثاني فيعبر عن الرضا بالرزق وإراحة النفس في طلبه في غير الذي كتب لها.

الموقف الأول		الموقف الثاني
يزيد الحرص	×	ينقص الخمول
القــوة	×	الضعـف
الغني القادر	×	الفقير العاجز

[1] أبو تمام، الديوان، جـ2، ص460.
[2] الصولي ، كتاب الأوراق، ص202 .

فلا يزيد الحرص من الرزق ولا الخمول ينقص منه، كذلك لا تزيد القوة في كسب الرزق ولا ينقص الضعف من كميته، إذ يستوي في الرزق الضعيف والقوي، فليس للغني القادر فضل في الرزق على الفقير العاجز.

وهذه تمثل رؤية الشعراء الزهاد في آلية كسب الرزق وتوزيعه، وهي رؤية مصدرها التعاليم الإسلامية. وجاء التضاد هنا وسيلة في إبراز تلك الرؤية، إذ كان الشعراء يجمعون بين الألفاظ المتضادة التي تشكل مجمل أحوال الإنسان في بحثه عن رزقه مثل الحرص والقوة، وكذلك شكلت مجمل أحوال الإنسان المطمئن إلى رزقه والراضي بالقليل. ويجب التذكير بأن هذه الدعوة لا تدعوا إلى الركون وعدم السعي وراء الرزق، وإنما تعني أن الرزق هو جزء من القدر المكتوب للإنسان وعليه أن يرضى به مهما كان مقداره.

لقد أكثر شعراء الزهد من دعوتهم لله عز وجل، طالبين منه المغفرة والرحمة والعفو عن ذنوبهم، فوردت أشعار تمثل الدعاء الخالص إلى الله عز وجل.

ومن ذلك أبيات أبي العتاهية:

تَعالى الواحِدُ الصَمَدُ الجَليلُ ... وَحَشى أَن يَكونَ لَهُ عَديلُ

هُوَ المَلِكُ العَزيزُ وَكُلُّ شَيءٍ ... سِواهُ فَهُوَ مُنتَقَصٌ ذَليلُ[1]

وكذلك في قوله:

كُلَّ يَومٍ يَأتي بِرِزقٍ جَديدِ ... مِن مَليكٍ لَنا غَنِيٍّ حَميدِ

قادِرٍ قاهِرٍ قَوِيٍّ لَطيفٍ ... ظاهِرٍ باطِنٍ قَريبٍ بَعيدِ

حَجَبَتهُ الغُيوبُ عَن كُلِّ عَينٍ ... وَهوَ فينا أَنيسُ كُلِّ وَحيدِ

حَسبُنا اللَهُ رَبُّنا هُوَ مَولىً ... خَيرُ مَولىً وَنَحنُ شَرُّ عَبيدِ

خَلَقَ الخَلقَ لِلفَناءِ فَهُم بَيـ ... ـنَ شَقِيٍّ مِنهُم وَبَينَ سَعيدِ

لَيتَ شِعري وَكَيفَ حالُكَ يا نَفـ ... ـسُ غَداً بَينَ سائِقٍ وَشَهيدِ[1]

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص290.

لقد أورد الشاعر مجموعة من صفات الله تعالى، والملاحظ على هذه الصفات أنها متعددة الدلالات، وهي دلالات تحمل بعض معاني التناقض الذي مصدره قدرة الله عز وجل التي جمعت بين أمور متناقضة لا قدرة للبشر في الجمع بينها.

وهذه الفكرة ترتبط ببعض أسماء الله الحسنى وصفاته التي تجمع التضاد في معناها، مثل: (المعطي والمانع)، و(المحيي والمميت)، و(الخافض والرافع)، والصفات مثل: (قوي ولطيف)، و(ظاهر وباطن)، و(قريب وبعيد)، وكما يتبين في قوله تعالى: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴿26﴾ تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَنْ تَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴿27﴾[(2)]. وغيرها من أسماء وصفات، وهي لا تدل على التضاد بمعنى التناقض المعروف، إنما تدل على القدرة المتعددة لصاحبها جلَّ وعلا. فالمحيي والمميت هما صفتان انفرد بهما الله تعالى دون غيره، فهو الذي يمنح الحياة وهو الذي يسلبها، وهو الذي يعز من يريد ويذل من يريد.

وقد استفاد شعراء الزهد من هذه المعطيات وتطرقوا لها في أفكارهم، وهم بذلك ينشدون أكثر من غاية، منها التذكير بعظمة الخالق دون غيره، وبالتالي التأثير أكثر بالمتلقي وتقوية إيمانه بالله تعالى، وأضف إلى ذلك القيمة التي تتضمنها الصفات المتضادة من الناحيتين الفنية والدلالية.

---

(1) المصدر نفسه، ص123.

(2) سورة آل عمران، آية: 26-27.

كما يرد في أبيات أبي العتاهية:

كُلُّ إمرِئٍ فَكَمَا يَدينُ يُدانُ   سُبحانَ مَن لَم يَخلُ مِنهُ مَكانُ

سُبحانَ مَن يُعطي المُنى بِخَواطِرٍ   في النَفسِ لَم يَنطِق بِهِنَّ لِسانُ

سُبحانَ مَن لا شَيءَ يَحجُبُ عِلمَهُ   فَالسِرُّ أَجمَعُ عِندَهُ إِعلانُ

سُبحانَ مَن هُوَ لا يَزالُ مُسَبَّحاً   أَبَداً وَلَيسَ لِغَيرِهِ السُبحانُ

سُبحانَ مَن تَجري قَضاياهُ عَلى   ما شاءَ مِنها غائِبٌ وَعِيانُ

سُبحانَ مَن هُوَ لا يَزالُ وَرِزقُهُ   لِلعالَمينَ بِهِ عَلَيهِ ضَمانُ

سُبحانَ مَن في ذِكرِهِ طُرُقُ الرِضى   مِنهُ وَفيهِ الرَوحُ وَالرَيحانُ

مَلِكٌ عَزيزٌ لا يُفارِقُ عِزُّهُ   يُعصى وَيُرجى عِندَهُ الغُفرانُ

مَلِكٌ لَهُ ظَهرُ الفَضاءِ وَبَطنُهُ   لَم تُبلِ جِدَّةَ مُلكِهِ الأَزمانُ

مَلِكٌ هُوَ المَلِكُ الَّذي مِن حِلمِهِ   يُعصى بِحُسنِ بَلائِهِ وَيُخانُ

يَبلى لِكُلِّ مُسَلَّطٍ سُلطانُهُ   وَاللَهُ لا يَبلى لَهُ سُلطانُ[1]

فإن العلم بأسماء الله عز وجل وصفاته يحدث خشية في قلب العبد ورهبة [2].

وهذا ما جعل الشعراء يكررون أسماء الله الحسنى في شعرهم، فهم يستشعرون رهبة

---

(1) أبو العتاهية، الديوان ، ص370.

(2) انظر، النجدي، النهج الأسمى في شرح أسماء الله الحسنى، مكتبة الإمام الذهبي، الكويت / 1417 هـ ، ص8.

رهبة الله عز وجل، ومن هذا الباب يحاولون التأثير في متلقي شعرهم ليدركوا من ذلك عظمة الله عز وجل، وهذا يتشكل من خلال ربط ذلك الخوف بصفات الله تعالى.

ويتكرر تضاد الرؤية كثيراً في شعر الزهاد، وجاء يمثل رؤيتهم تجاه الدهر أو الأيام أو الزمان أو الدنيا. فنسب الشعراء إلى الدهر بعض الصفات المتناقضة، ومن ذلك ما نجده في أبيات عبد الله الطاهر:

أَلَم تَرَى أنَّ الدَّهر يَهدِمُ مَا بَنَى ويَأخُذُ مَا أعطَى ويُفسِدُ مَا أَسدَى

فَمَن سَرَّه أن لا يَرى مَا يَسُوءُهُ فَلا يَتَّخِذ شَيئاً يَنَالُ بِهِ فَقدا[1]

لقد نظر الشاعر إلى الدهر وفق منظوري السلب والإيجاب؛ إذ قسم الدهر بينهما، فالدهر يبني لكنه يهدم ما بناه، ويعطي ولكنه يعود ويفسد ما أعطى. فالجانب الإيجابي هو البناء والعطاء، لكنه لا يلبث إلا أن يتحول إلى الجانب السلبي، المتمثل بالهدم وأخذ العطاء، وهي دلالة على تقلب الدهر التي أشير إليها سابقاً.

فانظر إلى أبيات أبي العتاهية:

أَلَستَ تَرى لِلدَهرِ نَقضاً وَإِبراما فَهَل تَمَّ عَيشٌ لِامرِئٍ فيهِ أو داما

لَقَد أَبَتِ الأَيّامُ إِلّا تَقَلُّباً لِتَرفَعَ أَقواماً وَتَخفِضَ أَقواما

وَنَحنُ مَعَ الأَيّامِ حَيثُ تَقَلَّبَت فَتَرفَعُ ذا عاماً وَتَخفِضُ ذا عاما

فَلا تُوطِنِ الدُنيا مَحَلّاً فَإِنَّما مُقامُكَ فيها لا أَبا لَكَ أَيّاما[2]

تمثل هذه الأبيات علاقة الإنسان مع الدهر، فكأن بينهما ميثاقاً مبرماً يعيش بموجبه الإنسان بأمن وطمأنينة، لكن سرعان ما يُسنقض هذا الميثاق من قبل الدهر،

---

(1) الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، جـ2، ص288 _ ص289.

(2) أبو العتاهية ،الديوان ،ص346.

فينغص حياة الإنسان، فلا أمان له. ونتيجة لذلك فالدهر من خلال نقضه لمعهوده فإنه يرفع أقواماً فيسعدهم، ويخفض آخرين فيذلهم، فالإنسان معلق بين هذه الأضداد. فيرفعه الدهر تارة وأخرى يخفضه.

وهذا يتفق مع قول ابن الرومي:

رأيت الدهر يرفع كل وغدٍ ويخفض كل ذي شيم شريفَة[1]

وتستند أبيات ابن الرومي على الفكرة ذاتها، فالإنسان معلق بين الحالين. ويشير هنا إلى تقلب الدهر بالإنسان الشريف فتنقص من قدره، وكذلك يتقلب الدهر بالإنسان الوغد (المنافق) فيرفع من قدره.

ولقد كشف الشاعر عن ذلك من خلال التضاد، وهو هنا ظاهر بين يرفع ويخفض. ومن ذلك أيضاً، أبيات أبي العتاهية:

وَكَم مِن عَزيزٍ أذهَبَ الدَهرُ عِزَّهُ فَأَصبَحَ مَرحوماً وَقَد كانَ يُحسَدُ

فَلا تَحمَدِ الدُنيا وَلَكِن فَذُمَّها وَما بالُ شَيءٍ ذَمَّهُ اللَهُ يُحمَدُ[2]

فيكمل أبو العتاهية المعنى ذاته ويربط أسلوب التضاد بمعنى العزة. ويستخدم هنا كم الخبرية التي تفيد التكثير للدلالة على كثرة أولئك الذين تعرضوا لحوادث الدهر تلك، ومالت بهم رفعاً وخفضاً، فكانوا أصحاب عزة ثم انقلبت بهم الحال فأصبحوا أذلة.

ومن ذلك قول القاسم بن يوسف:

نَذُمُ دُنيا وَقَد أفصَحَت بِمنطِقٍ عن نفسِها تُعرِبُه

ما تهبُ الدُنيا لأبنائِها من ملبسٍ فهي غداً تَسلُبُه[3]

---

(1) ابن الرومي ،الديوان ، جـ4، ص1592.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص109.

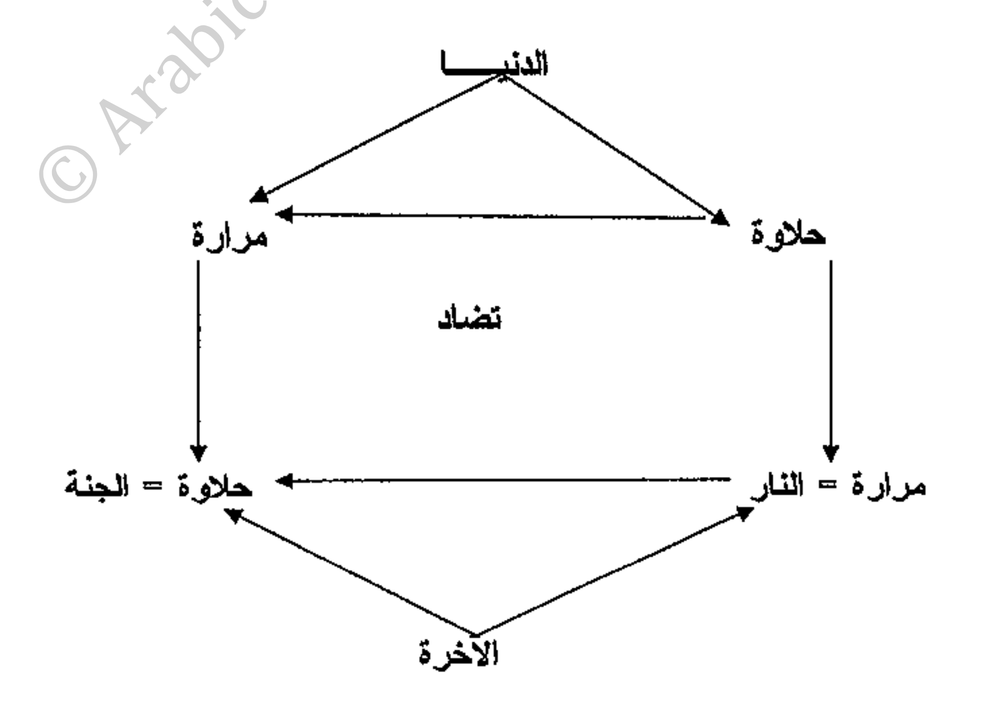
(3) الصولي، كتاب الأوراق، ص170.

ولقد شخص الشاعر الدنيا فجعلها إنساناً يتحدث عن نفسه، فالتضاد بين تهب وتسلب بيّن حالي الدنيا والتي وإن أعطت اليوم شيئاً فلربما تأخذه غداً.

وقد حذر شعراء الزهد من آفة الاطمئنان للدنيا، والسير وراء شهواتها من خلال أسلوب التضاد، ومنه قول أبي العتاهية:

وَإِنَّ حُلْوَ الدُنيا غَداً غَيرَ ما شَكَّ لِمُسِرٌّ وَمُرُّها حُلو[1]

فاستخدم التضاد بين (حلو ومر) مرتين، وكرر هذا الأسلوب ليركز على أمرين، الأول هو مرارة الدنيا عند الإنسان الذي يلتزم بأوامر الدين فمرارتها تكمن في إعراضه عن ملذات الدنيا ومحاربة شهوات النفس وحرمانها ما تريد، لكن هذه المرارة تولد حلاوة يوم القيامة وهي الجنة. فالدنيا سجن المؤمن، فيعوض الله عز وجل الإنسان بدلاً من حرمانه في الدنيا بالجنة. أما الأمر الثاني فهو حلاوة الدنيا عند الإنسان الذي لا يلتزم بأوامر الدين، فالدنيا جنة الكافر، إذ يأخذ منها ما يريد وكيف يريد، فهو يرى نفسه في سعادة إذ لا ضابط يضبطه فيها، لكن هذه الحلاوة ستولد مرارة وهي النار يوم القيامة، فيحاسبه الله على ما كان يفعل في دنياه.



---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص430.

فالحلاوة في الدنيا تؤدي أو تقود إلــى النــار، والمـرارة فــي الـدنيا تـؤدي إلــى الجنة. وهذا الأسلوب ذاته يتكرر في قول أبي العتاهية من قصيده أخرى:

أهـرُب بِنَفـسِكَ مِـن دُنيـا مُـضَلِّلَةٍ   قَـد أهلَكَـت قَبلَـكَ الأَحيـاءَ وَالمِلَـلا

مُــرٌّ مَذاقَـــهُ عُقباهـــا وَأَوَّلُهـــا   غَـدّارَةٌ تُكثِـرُ الأَحـزانَ وَالعِلَــلا

إِن ذُقـتَ حَلواءَهـا عـادَت عَواقِبُهـا   مَـرارَةً يَجتَويهـا كُـلُّ مَـن أَكَـلا[1]

فهذه الأبيات تتناسب مع الأبيات السابقة ويمثلها الشكل السابق بكل تفاصيله.

ويستمر شعراء الزهد في استخدام التضاد في وصفهم للـدنيا بهـذا الأسـلوب، وهـم في ذلك محذرون منها ومن الغرور فيها، كما يتمثل في قول الوراق:

هِـــيَ الـــدُنيا وَزُخرُفُهـــا   وَلَكِـــن مـــا مَـــصائِرُها

لَـــئِن غَـــرَّت منابِرُهـــا   فَقَـــد وَعَظَـــت مَقابِرُهـــا

وَإِن غَــــشَّت مَوارِدُهــــا   فَقَــــد نَــــصَحَت مَــــصادِرُها[2]

فَتَمثَّل التضاد في الأبيات كالتالي:

الدنيا

غرّت منابرها × وعظت مقابرها

غشّت مواردها × نصحت مصادرها

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص310-311.

[2] الوراق، الديوان، ص131.

فالتضاد في الأبيات تضاد مركب، إذ تمثل في كلمتين مقابل كلمتين. فإن غَرَّت الإنسان منابر الدنيا، وهي كناية عن كل شيء مرتفع، وهو يدل على تطاول الإنسان في بنيانه، وغيره، فقد وعظته قبورها، فمصير كل ذلك التطاول في الحياة إلى القبر، الذي يدل على النهاية والهلاك.

ويصبح القبر واعظاً للإنسان حينما يرى كثرة القبور التي تدل على كثرة الناس الذي عاشوا في الدنيا ثم ماتوا ودفنوا في تلك القبور، وهي كذلك تبين مصير الذين من قبله ومصيره هو بعدهم.

وكذلك فإن التضاد بين غشت مواردها، ونصحت مصادرها، كناية عن فرح الإنسان بما يأتيه من موارد الدنيا، وهو ما يسبب له الفرح والتمسك بالدنيا، فتأتي مصادرها التي تعبر عما يفتقده الإنسان في حياته، فتشكل له واعظاً ورادعاً عن فرحه وتمسكه بالدنيا.

وتبدو نظرة أبي العتاهية تجاه الدنيا واضحة في قوله:

تَفَكَّر قَبلَ أَن تَندَم فَإِنَّكَ مَيِّتٌ فَاعلَم
وَلا تَغتَرَّ بِالدُنيا فَإِنَّ صَحيحَها يَسقَم
وَإِنَّ جَديدَها يَبلى وَإِنَّ شَبابَها يَهرَم
وَإِنَّ نَعيمَها يَفنى فَتَركُ نَعيمِها أَحزَم
وَمَن هَذا الَّذي يَبقى عَلى الحَدَثانِ أَو يَسلَم
رَأَيتُ الناسَ أَتباعاً لِذي الدينارِ وَالدِرهَم
وَما لِلمَرءِ إِلّا ما نَوى في الخَيرِ أَو قَدَّم[1]

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص356.

إنها أبيات تدل على تبدل حال الدنيا بأهلها، وهذا التبدل يتجلى في التضاد:

(صحيحها ← يسقم)، (جديدها ← يبلى)، (شبابها ← يهرم)، (نعيمها ← يفنى).

إن نظرة الزهاد في ذلك نظرة منطقية، قائمة على استدلال منطقي يتلمس من واقع الدنيا، فلا يسلم أحد من التعرض لتقلباتها، فالصحيح سوف يسقم، والجديد سوف يبلى، والشباب سوف يهرم، والنعيم سوف ينتهي ويذهب.

وكذلك في أبياته:

أَلا طالَما خانَ الزَمانُ وَبَدَّلا وَقَصَّرَ آمالَ الأَنامِ وَطَوَّلا

أَرى الناسَ في الدُنيا مُعافىً وَمُبتَلى وَمازالَ حُكمُ اللَهِ في الأَرضِ مُرسَلا

مَضى في جَميعِ الناسِ سابِقُ عِلمِهِ وَفَصَّلَهُ مِن حَيثُ شاءَ وَوَصَّلا

وَلَسنا عَلى حُلوِ القَضاءِ وَمُرِّهِ نَرى حَكَماً فينا مِنَ اللَهِ أَعدَلا[1]

فلقد جعل أبو العتاهية الزمان هو المسئول عما يجري للناس من أمور، فهو الذي يغرهم بالأمل الطويل، ثم يعود هو نفسه ويقصر عليهم هذا الأمل بالموت. والشاعر يعلم بأن الله عز وجل هو المسئول عن كل ذلك، فهو الذي يصرف الزمان، ويتجلى ذلك من خلال البيت الأخير، فينسب جميع أفعال الزمان إلى الله تعالى، وكأنه يجعل الزمان من وسائل الله ليبين للناس حقيقة دنياهم ودناوتها، فلا تعارض مع رؤية الزهاد تجاه الزمان وقضية القضاء والقدر.

---

(1) المصدر نفسه، ص303.

ومن ذلك أبيات القاسم بن يوسف في وصف الدنيا:

أرَاهَا كُلَّما أبلَت جَدِيداً فَهُو يَبلِيهَا

فَلا غَابِرُهَا يَبقى ولا يَرجِعُ ماضِيهَا

ولا تَبرحُ تَغتَالُ أُناسَاً بِدَواهِيهَا

إذا رائِحُهَا سَرّ كَ ساعتكَ غوادِيها

أرى داركَ داراً قد تَداعت مِن نَواحِيهَا

فما يُعمِرُ عافِيهَا ولا يُرقَعُ واهيهَا

وهل تعمرُ داراً خـ ـربتها كفُ بانِيها

ألا أيتها النَّفسُ الـ ـتي الموتُ مُلاقِيها

دعي الدُّنيا لِمَن نافـ ـسَ في الدُّنيا يُقاسِيها[1]

وهذه أبيات من قصيدة بنيت كلها على التضاد، فقد صور الشاعر الدنيا على أنها أداة تفعل وتهلك وتغير كل حال، وتقلب الموازين، وبين ذلك من خلال إسناد فعل البلاء إلى الدنيا فهي تبلي الجديد، فجمع بين الجديد والبالي في فعل الدنيا بكل جديد، وهذا هو تأثير الزمن (الدنيا) الطبيعي، فالجديد اليوم سيصبح قديماً بالياً بلا شك، لذلك فلا يبقى حاضرها ولا ماضيها.

وبعد ذلك يأتي الشاعر بتضاد جديد وهو بين (سرك × ساعتك)، وهي إشارة من شأنها تصوير تقلب الدنيا وتكدرها بين السرور والحزن.

---

(1) الصولي، كتاب الأوراق، ص201.

لقد أكثر الشاعر من التضاد الذي يبين حال الدنيا وتقلبها، وهذا ظاهر في قوله (تعمر عافيها × يرقع واهيها)، وهذا التضاد من شأنه إقناع المتلقي بكل ما دار سابقاً، فكان هذا البيت محصلة للصور المتضادة السابقة، فقد كان التضاد مسيطراً على الأبيات السابقة ومتغلغلاً فيها. وهذا أمر مقصود من الشاعر، إذ وجد فيه وسيلة في إيصال مراده إلى المتلقي.

ويتجلى كذلك التضاد في طرح رؤية الباهلي تجاه الإنسان اللاهي في الدنيا في قوله:

يا راقِدَ اللَيلِ مَسروراً بِأَوَّلِهِ ... إِنَّ الحَوادِثَ قَد يَطرُقنَ أَسحارا

لا تَفرَحَنَّ بِلَيلٍ طابَ أَوَّلُهُ ... فَرُبَّ آخِرِ لَيلٍ أَجَّجَ النارا

أَفنى القُرونَ الَّتي كانَت مُنَعَّمَةً ... كَرُّ الجَديدَينِ إِقبالاً وَإِدبارا

كَم قَد أَبادَت صُروفُ الدَهرِ مِن مَلِكٍ ... قَد كانَ في الدَهرِ نَفّاعاً وَضَرّارا[1]

لقد قامت موعظة الباهلي في أبياته هذه على التضاد، فكان يقدم بعضاً من مظاهر الدهر، فقد يكون الإنسان مرتاحاً أول ليله فتنقله حوادث الدهر آخر ليله إلى الشقاء، فينقلب من حالة إلى ضدها، وركّز الشاعر على ذكر كلمة الليل ليدل على السرعة التي تتبدل فيها الأحوال، حتى خلال الليلة الواحدة.

فقد تقبل تصاريف الدهر أو تدبر خلال تقلبات الليالي والأيام، فلذلك يكون الإنسان دائماً على وشك السفر أو الرحيل عن دنياه، " يُمسي وَيُصبِحُ في دُنياهُ سَفّارا"، فيرى نفسه مفارقاً عنها في أية لحظة، وكأنه في ذلك على موعد مع سفر وشيك، لكنه لا يعلم ذلك الموعد بشكل دقيق. وهذا تذكير من الشاعر بأن الموت لا موعد محدد له في علم الإنسان، وهذه توصية بالإعراض عن الدنيا من خلال أسلوب التضاد.

---

(1) الباهلي، الديوان، ص56.

واستثمر الشعراء التضاد في وصفهم لرحلة الإنسان في الدنيا، فهذا القاسم بن يوسف يصف رحلة الإنسان إلى الدار الآخرة (رحلة ما بعد الموت) من خلال قصيدته التي مطلعها:

مالكَ في الجهلِ مِن عَذيرِ وقد توسَّمتَ بالقَتِيرِ

خلت ثلاثُون بعدَ سَبعِ وتابعاتٍ من الشُهور

إلى أن يقول:

يا ساكنَ الدُورِ عَن قَليلٍ تَصيرُ من ساكِني القُبُور

يومُك هذا على مَهادٍ ثُمَّ غداً راكب السرير

رهنُ ضَريحٍ لدى صفيحٍ كستهُ ريحُ ثياب مور

مُنفَرِداً نَازِحاً غَريباً غير مَعودٍ ولا مَزور

قُربُ مَزارٍ وبُعدُ دارٍ ولا تَلاقي إلى النُشور[1]

فتعبر هذه الأبيات عن واقع انتقال الإنسان إلى الدار الآخرة، وعبر عن ذلك من خلال البنى التي تدل على الزمنين، الحاضر والمستقبل، "فتتشكل البنية على مستوى الزمن من حركة دائبة بين الماضي والحاضر والمستقبل"[2]، إذ عبر عن الزمن الحاضر بألفاظ: (ساكن الدور، يومك هذا، مهاد، قُرب مزار)، وعبر عن الزمن الذي سيأتي (المستقبل) بعد الموت بألفاظ: (تصير ساكن القبور، غداً راكب سرير، بُعدُ دارٍ)، إذ كل بنية في الزمن الحاضر تقابلها بنية أخرى في الزمن المستقبل، فالإنسان في الدنيا يسكن الدور، بينما سيسكن القبور، فينقل من المسكن العالي إلى المسكن المنخفض.

---

(1) الصولي، كتاب الأوراق، ص178-179.

(2) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط/1986م، ص595.

ودلّ الشاعر على سرعة هذا الانتقال وقربه من خلال استخدامه تركيب (عن قليل)، الذي يدل على قرب اللحظة الزمنية؛؛ لحظة انتقال الإنسان بين الحياتين، فمهما طالت الحياة هي قصيرة بالنسبة للآخرة.

وركز الشاعر في لوحته تلك على هذا اليوم من خلال قوله : "يومك هذا على مهاد ..."، والمهاد هنا الفراش الذي يعيش الإنسان عليه في الدنيا، ولكن سريعاً ما يصبح فراشه هو السرير، والسرير هنا المقصود به النعش الذي يحمل عليه الميت.

ومما يدل كذلك على قرب هذه اللحظة الزمنية قوله :" رهن ضريح " ، فكأن الضريح ينتظر الإنسان، وهو رهن له مربوط فيه، فمهما طال لابد من العودة إليه.

ودل التضاد على مسكن الإنسان بعد الموت وهو القبر، فإن ساكنه قريب وبعيد في الوقت نفسه (قرب مزار × بعد دار)، إذ يسهل على الحي زيارة القبر، فالقبر وما فيه قريب منه، لكنه يصعب عليه اللقاء بمن تحت هذا القبر، لذلك يرى الشاعر أن لا نتيجة من هذه الزيارة، " فلا تلاق إلى يوم النشور ".

وتحمل هذه الأبيات دلالة على المصير المحتوم وانقطاع الإنسان عمن في الدنيا، وتركه لكل ما فيها، فحتى زيارته تصبح مستحيلة أو بلا فائدة، إذ لا لقاء فيها. وهي ملامح تدعو إلى ضرورة أخذ العظة والعبرة من هذه الحياة الدنيا، ومقارنتها بالآخرة، والنظر إليهما كالطريق الذي يوصل إلى الغاية. فمشهد الموت والقبر وما بعده هو بداية الوصول إلى الغاية المرجوة من خلق الإنسان، وهذا ما جعل شعراء الزهد يركزون على ملمح المقارنة بين الحياتين، فأتاح لهم التضاد هذه الإمكانية من خلال ما ندركه من الجمع بين الزمن الحاضر والزمن المستقبل في النص الشعري الواحد.

وامتدت رؤية شعراء الزهد حتى اشتملت على جدليتي الشيب والشباب، إذ يعد الشيب والشيخوخة من أكثر العوامل المثيرة للشجن عند الإنسان، لأنه يحس فيها بهرمه وذهاب نضارته ودنو أجله، لذلك وصف الشعراء الشيب وجعلوه نذيراً للموت، واعظاً للناس قبل الكبر لكي يرجعوا إلى ربهم ويتوبوا إليه، وقارنوا بين مرحلة الشباب وما فيها من غفلة ولهو، وبين مرحلة الشيب وكبر السن وما فيهما من عظة كي يتوب ويستغفر[1].

ويتجلى ذلك في أبيات الوراق:

إذا ما انتَسَبْتَ إلى آدَمٍ   فَلَم يَكُ بينَكُما مِن أبِ

وَجازَت سِنُوكَ بِكَ الأربعين   وَصِرتَ إلى الجانِبِ الأجنَبِ

وَدَبَّ البَياضُ خِلالَ السَوادِ   فَأصبَحتَ في شِيَةِ الأشهبِ

وكَيفَ تُؤَمِّلُ طولَ الحَياةِ   إذا كانَ حِلمُكَ لَم يَعزُبِ[2]

فالسواد والبياض في الأبيات السابقة يعبر عن الشباب والشيب، فإذا انتشر البياض الشعر الأبيض داخل الشعر الأسود فهذا إنذار بقرب الرحيل وقصر الأجل. فجدلية الشيب والشباب تمثلت في التضاد بين اللونين الأسود رمز الشباب والأبيض رمز الشيب.

ومن ذلك قول الوراق أيضاً:

فاجاكَ مِن وَفدِ المَشيبِ نَذيرُ   وَالدَهرُ مِن أخلاقِهِ التَغييرُ

---

(1) انظر، الجمل، حنان، الموت في الشعر العباسي، ص 56.

(2) الوراق، الديوان، ص81.

فَسَوادُ رَأسِكَ في البَياضِ كَأنَّهُ لَيلٌ تَدِبُّ نُجومُهُ وتَسيرُ[1]

فتجلت دلالة اللون في شعر الزهد ببيان تبدل حال الإنسان، إذا أصبح اللون الأسود يدل على مرحلة القوة مرحلة الشباب، بينما يدل اللون الأبيض على مرحلة الضعف مرحلة الشيب.

وامتدت هذه الجدلية حتى تجلت دلالات اللونين في الرمزية إلى الظلام والنور كما يظهر في قول ابن المعتز:

مَن يَشتَري مَشيبي بِالشَّعَرِ الغِربيبِ
مَن يَشتَري مَشيبي ولَيسَ بِالمُصيبِ
نورَ الرُؤوسِ وَاللِحى وَظُلمَةَ القُلوبِ
أينَ الغَواني وَالصِبا وَالعُذرُ في الذُنوبِ[2]

فالشيب أصبح في نظر ابن المعتز نوراً للرؤوس واللحى، بسبب لونه الأبيض لون النور، لكن هذا اللون الأبيض ينعكس بالظلمة على القلب دلالة على دنو الأجل وقلة الحيلة وعدم تحمل العذر في الذنوب مع الشيب.

لذلك يصبح الشيب ناعياً للإنسان منادياً برحيله، كما يرى أبو العتاهية:

بَليتَ وَما تَبلى ثِيابُ صِباكا كَفاكَ مِنَ اللَهوِ المُضِرِّ كَفاكا
أَلَم تَرَ أَنَّ الشَيبَ قَد قامَ ناعِياً مَقامَ الشَبابِ الغَضِّ ثُمَّ نَعاكا[3]

إن الشاعر يستنطق الشيب في تلك الأبيات فيجعله ينعى من شاب رأسه، فالشيب ينعى الشباب لأنه حل مكانه وتخلص منه، لذلك فإن العبرة المستفادة من هذا

---

(1) المصدر نفسه، ص120 .

(2) ابن المعتز، الديوان، ص 112.

(3) أبو العتاهية، الديوان، ص265- ص 266.

هي المبادرة إلى التوبة وإصلاح النفس، وترك اللهو، فقد بدأ الجسم يبلى، لكن ثياب الصبا التي تدل على اللهو والطيش لم تبل بعد، فلم يكف الإنسان عن فعل بعض المعاصي. وهذا يتناسب مع قول الوراق:

بَكَيتُ لِقُربِ الأَجَلِ وَبُعدِ فَواتِ الأَمَلِ

وَوافِدِ شَيبٍ طَرا بِعَقبِ شَبابٍ رَحَلِ

شَبابٌ كَأَن لَم يَكُن وَشَيبٌ كَأَن لَم يَزَلِ

طَواكَ بَشيرُ البَقاءِ وَحَلَّ بَشيرُ الأَجَلِ

طَوى صاحِبٌ صاحِبا كَذاكَ اِختِلافُ الدُوَلِ[1]

ويستمر هذا صراع الشيب والشباب في أبيات الوراق كذلك، والتي تصور الشباب والشيب في تعاقب دائم كتعاقب الدول وتبدلها، وهي كذلك تتصارع فيما بينها، فالشباب يبعث الأمل في النفس، بينما يسلب الشيب هذا الأمل، فالشباب بشير البقاء، بينما الشيب بشير قرب الأجل والفناء.

وحينها لا يملك الإنسان إلا التسليم لسطوة الشيب وقدرته، فينصرف عما كان يفعل وتضعف قواه وتفتر عزيمته وينحني ضعفاً أمام الشيب. لذلك يفترض شعراء الزهد أن الإنسان حينها يجب أن يعود إلى نفسه ويراجع ذاته وينصرف عن طريق اللهو، وإتباع طريق أخرى تتناسب مع مرحلته هذه (الشيب) من جهة، ولأن هذا المرحلة تحمل إنذاراً شديد اللهجة بإمكانية سرعة الرحيل عن الدنيا من جهة ثانية. لذلك فما كان بكاء الشاعر في البيت الأول إلا لأنه أحس دنو الموت بعدما جاءه نذير الشيب ينذره بذلك.

ولقد استثمر شعراء الزهد التضاد بين الشيب والشباب لعقد مقارنة بين مرحلتين من أهم مراحل الحياة، وكان استثمارهم لإيصال رسالة تنبيهية للإنسان

---

(1) الوراق، الديوان، ص 160 .

اللاهي الذي تفوته السنون تلو السنون، ولا يكاد يشعر بنفسه إلا عندما يكسو البياض رأسه ويقترب من الموت، فقد يفارق الدنيا وهو لاهث وراء ملذاتها، وإن أدرك بعض العمر فإنه سوف يُقصِّر بالعمل نظراً لضعف قواه وفتور عزيمته.

ومن ذلك أبيات القاسم بن يوسف:

وَدِّع شَبابكَ قد علاكَ مشيب ... وكذاكَ كلُّ معمَّرٍ سيشيب

جازت سنوك الأربعين فأزعَجت ... بلة الشبابُ تجاربٌ وخطوب

ودعاك داعٍ للرشاد أجبته ... وإلى نداء الغي ليس تجيب

فابكِ الشبابَ وما خلا من عهده ... أيام أنت إلى الحسانِ طَرُوب

يُسبين لُبَّكَ بالدّلال وتستبي ... ألبابهنّ فسالب وسليب

طوراً يسامحنَ الهوَى ويطعنهُ ... ويُصبنَ قلبكَ بالجوَى وتصيب

يخلطنَ معصيةً بحسن إجابة ... فلهنّ عندكَ أنعمٌ وذنوب

حتّام توضِع في البطالة والصبا ... عارٌ بمثلك صَبوة ومشيب

رحلَ الشبابُ وحلّ شيب بعدهُ ... فمضت لذاذات وصدّ حبيب

لهفي على عذر الشباب فإنه ... يكفيك إذ غصنُ الشباب رطيب

قد كان يجمع غدرةً ولذاذةً ... إذ ثوبه ضافٍ عليك قشيب

فرمته داهيةُ الزمان بأسهم ... ونَضَت شروقٌ لبسه وغُروب

ما شئت فاحيَ بمدحه لا بدّ من ... غم ونائبةٍ عليك تنوب

ما بعد شيبك غيرُ لومك فاتخذ ... زاداً لنفسك فالرحيلُ قريب

ما هذهِ الدُّنيا بدار إقامة ... لا توطننّ بها وأنت غريب[1]

---

[1] الصولي، كتاب الأوراق، ص168 –169 .

فتقوم الأبيات على المقارنة بين المرحلتين الشيب والشباب؛ إذ يمثل الشباب الزمن الماضي، زمن اللهو المقترن بالذنوب، ويمثل الشيب الزمن الحاضر زمن التوبة والتقرب إلى الله عز وجل.

تدل الأبيات على تحول في مسيرة الإنسان الذي دعاه داعي الرشاد إلى الصلاح فأطاعه وانصرف عن الغي وداعيه. وهذا التحول سببه الأول هو الشيب والتقدم في السن. وهذا ما يجعل الشاعر يشير إلى أيام لهوه وطيشه وهواه، إذ كان يفعل الذنوب ويحاول أن يسوغ أفعاله من خلال اختلاق الأعذار عن سبب عدم توبته (بحسن إجابة ...)، وهذه الأفعال مصدرها الشباب وما فيه من طيش، ويصل الشاعر إلى طرح الفكرة الواقعية التي يقوم عليها الشيب وهي قرب النهاية.

وما كان ذكر الشاعر لمرحلة الشباب وإشارته إليها وذكر بعض أيامه فيها، إلا لغايته التي يريد فيها أن يبرهن على تقلب الدهر واحتلال الشيب مكان الشباب، وهو بذلك يحمل تذكرة للذي تغره قوته وشبابه وتقوده لفعل المعاصي، وهذه التذكرة قوامها أن الشاعر نفسه مَرَّ بهذه المرحلة ثم تخلى عنها، وانصرف عن حياة الشباب (الملذات) فتحول إلى الزهد. فأسعفه القدر في ذلك، أما العاصي فقد لا يضمن أن الأيام ستمهله حتى يتوب في مرحلة الشيب.

إن الشاعر في هذا الصنيع يبين للمتلقي وجهين أو مرحلتين من مراحل الإنسان في الحياة، فيبين حسنة كل مرحلة وسيئاتها، ويترك للمتلقي المجال للمقارنة بين المرحلتين، إذ يكشف جوانب كل مرحلة ليقنع المتلقي بفكرة زوال الدنيا وزوال مرحلة الشباب وضرورة الانصراف عن الذنوب والمعاصي قبل الشيب.

ومن تكرار الآلية نفسها ما نجده في قصيدته:

يا طولَ ليلٍ بِتّ ترقُبُه   حتى بدا للعينِ مَشرقُه

أرقاً تَقَت عنكَ الكَرى ذكرٌ   منها يَشيبُ عليه مِفرقُه

والجُرمُ لا ينفكُّ صَاحبُه   حذراً له همٌّ يؤرّقه

يتنازعُ الإتعابُ راحتَه   ويهيجُ ساكنُه فيُقلِقُه

فَيرَى عواقبَه بمُبصِرِه   تُرخي الخناقَ له وتُطلقه

والعجزُ مُرتبطٌ بعاجِلِه   وسَواترُ المكروهِ تلحقُه

والصمتُ يسترُ عيبَ صاحِبِه   ولرُبّما أرداهُ مَنطِقه

يا رُبّ دهرٍ قد نَعِمت به   ألقى القيادَ إليك موثقه

حتى ذوى غصنُ الشّبابِ به   ورأى المَشيبَ فخفَّ مورِقه

والمرءُ لاهي القلبَ عن غدِه   والدهرُ بالأحداثِ يَرمقُه

ومطامعُ الآمالِ تكذِبُه   وحوادثُ الأيامِ تَصدُقه[1]

لقد بنى الشاعر قصيدته على التضاد، وكان التضاد كفيلاً بإبراز صورة الإنسان أو حالته في الدنيا، والذي يطمع في الدنيا ويتعب في البحث عما فيها، وتغره الآمال، بينما تصدقه الأيام. فحياة الإنسان مقسمة بين الراحة والتعب (يتنازع الإتعاب راحته).

وهذه الأتعاب هي أفعال الدهر، وهي القدر المكتوب له، إذ يجعله الدهر بين ضيق في الحياة وبين فرج (ترخي الخناق له وتطلقه)، وتبين الأبيات حال الإنسان مع الدهر وكأنه في صراع معه، فالمرء لاهي القلب عما في غده، لكن الدهر غير لاهٍ

---

[1] الصولي، كتاب الأوراق، ص 183 – ص184.

عنه (والدهر بالأحداث يرمقه)، وهذا ما يجعله في جدلية فيتعلق بين الآمال التي تكذبه، وبين حوادث الدهر التي تصدقه.

مطامع الآمال تكذبه ←———— حوادث الأيام تصدقه

إذ جعل مطامع الآمال في مقابل حوادث الدهر، فالآمال تكذب صاحبها، بينما الأيام تصدقه، وهذا يشير إلى أفعال الدهر التي يراها الإنسان حيثما حلت به فيصدقها، ولا مجال لإنكارها، فهي لا ينجو منها أحد.

ومن الفنون البلاغية التي حملت رؤية التضاد في شعر الزهاد، ما عرف عند البلاغيين بالتقسيم، أو حسن التقسيم وصحته، فقد قال فيه قدامة بن جعفر: "هو أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها، ولا يغادر قسماً منها"[1]. وأن يذكر متعدداً من الكلام ثم يذكر أقسامه، وقد تُذكر أقسام المتعدد وتستوفى، أو تذكر أحواله مضافاً إلى كل منها ما يليق به[2]. ولذلك فهي تحمل رؤية الشاعر تجاه أقسام الأمر الذي يذكره، فإما أن تكون تلك الأقسام التي ذكرها أقساماً ثابتة، متعارفاً عليها، أو أن يكون مصدرها فكر الشاعر، وهنا تصبح تحمل رؤيته الخاصة. ويغلب أن تكون تلك الأقسام متضادة؛ بوصفها تحمل جانبي الأمر المُقسَّم.

ومن ذلك أبيات سليمان بن وهب:

نَوائِبُ الدَّهرِ أدَّبَتنِي وإنما يُوعَظُ الأرِيب

قد ذُقتُ حُلواً وذُقتُ مُراً كذاكَ عَيشُ الفتى ضُروب

لم يمضِ بُؤسٌ ولا نَعيمٌ إلا ولِي فِيهِما نَصيب[3]

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص139، وانظر كذلك رأي حازم القرطاجني حول بلاغة التقسيم في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 55، وما بعدها.

[2] انظر، الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص 311.

[3] الأصفهاني، الأغاني، جـ23، ص134.

تعكس الأبيات رؤية الشاعر تجاه نوائب الدهر، فقد تَعلَّمَ منهـا بسبب مـا أصـابه من نوائبها، لذلك أخذ منها موعظة ودروساً. هذا الدرس يصلح لكـل ذي عقـل يتفكـر بـه في الدنيا، وهذا ما دعاه ليقول (وإنما وعـظ الأريـب). إن نوائـب الـدهر تلـك قـسمان، وهي حياة الشاعر المقسّمة بين الحلاوة والمـرارة، فـالحلاوة مرتبطـة بـالنعيم، والمـرارة مرتبطة بالبؤس. ولذاك فالحلاوة والمرارة مـن ضـروب عـيش الفتـى وأقـسامه. وإن الشاعر بذلك جرب قسمي الدهر وحاليه: الـسعادة والـشقاء، ومـن خـلال تلـك التجربـة علم أن السعادة ليست دائمة، وكذلك فإن الشقاء غير دائم، وهذا يحمـل دعـوة إلـى تقليـل قيمة الدنيا ومكانتها عنده.

وانظر كذلك لقول أبي العتاهية:

رُبَّ أَمـرٍ يَـسوءُ ثُـمَّ يَـسُرُّ ... وَكَـذاكَ الأُمـورُ حُلـوٌ وَمُـرُّ

وَكَـذاكَ الأُمـورُ تَعثُـرُ بِالنـا ... سِ فَخَطـبٌ يَمـشي وَخَطـبٌ يَكُـرُّ[1]

فإن أبا العتاهية يقسم حياة الناس بين السرور والشقاء، فحياة الإنسان لا تخـرج عـن هذين القسمين، فقد تكون أيام الإنسان حلوة أو مرة. كذلك فإن الناس مقسمين بـين الحـالين، فخطب يذهب وخطب يأتي، وقد يكون الذي يذهب أفضل من الذي يأتي أو العكس وتبعاً لذلك، فإن السعادة والشقاء – كما يرى الشاعر – تتعاقبان بالمرور على الإنسان.

ومما يطالعنا من بلاغة التقسيم في رؤية شعراء الزهد، تقسيمهم لأصناف الناس وفـق منظور الشعراء الشخصي، كما في قول الوراق:

النـاسُ صِـنفانِ فـي زَمَانِـك ذا ... لـو تَبتَغِـي غيـر ذيـن لـم تَجِـدِ

هـذا بَخِيـلٌ وعِنـدَه سَـعَةٌ ... وذا جـوادٌ بِغيـرِ ذاتِ يـدِ[1]

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص 140.

فرؤية الشاعر هي التي قسمت الناس القسمين المذكورين؛ (بخيل × جواد)، وهو يرى أن الغني صاحب المال غالباً ما يكون بخيلاً، أما الفقير فإنه غالباً ما يكون جواداً كريماً.

ويحاول الشاعر أن يجعل المتلقي يسلم بهذا التقسيم فيراه صحيحاً، وذلك حينما يقول بأنك لن تجد غير هذه الأقسام للناس، كما يتجلى في البيت الأول. ونحن لا نجزم التسليم بتلك الرؤية لأقسام الناس؛ فليس كل غني بخيل أو كل فقير جواد، لكنها رؤية الشاعر التي قد يكون مصدرها مخالطة الشاعر لنماذج معينة من مجتمعه وعاصرها في حياته، فجعلته يسلم بذلك التقسيم.

وتتجلى رؤية الوراق في تقسيمه الناس في قوله:

سَأُلزِمُ نَفسي الصَفحَ عَن كُلِّ مُذنِبٍ　　وَإِن كَثُرَت مِنهُ عَلَيَّ الجَرائِمُ

وَما الناسُ إِلّا واحِدٌ مِن ثَلاثَةٍ　　شَريفٌ وَمَشروفٌ وَمِثلي مُقاوِمُ

فَأَمّا الَّذي فَوقي فَأَعرِفُ فَضلَهُ　　وَأَلزَمُ فيهِ الحَقَّ وَالحَقُّ لازِمُ

وَأَمّا الَّذي دوني فَإِن قالَ صُنتُ عَن　　مَقالَتِهِ نَفسي وَإِن لامَ لائِمُ

وَأَمّا الَّذي مِثلي فَإِن زَلَّ أَو هَفا　　تَفَضَّلتُ إِنَّ الفَضلَ لِلحُرِّ حاكِمُ[2]

إن الشاعر في تقسيماته تلك بين لنا حاله مع ثلاثة أصناف من الناس، الأول هو الإنسان الشريف صاحب الفضل والحق والدين، فإن حال الشاعر معه وواجبه تجاهه الاعتراف بالفضل والحق، وحسن المعاملة. أما الصنف الثاني وهو الإنسان الجاهل صاحب الإساءة، فإن الشاعر يترفع عن إساءته، ويصون نفسه تجاهه ويعفو

---

(1) الوراق، الديوان، ص 108.

(2) المصدر نفسه، ص 134- ص 235.

عنه، حتى وإن يلام على هذا الفعل. وأما الذي مِثلَ الشاعر ومن صنفه، فإنه يقابل زلته بإحسان.

إن تقسيمات الشاعر تلك تعبر عن معانٍ إسلامية ثابتة مصدرها حسن الخلق، وكيفية التعامل مع المحسن والمسيء، ومصدر تلك الأخلاق هي الدين الإسلامي، الذي يحث على العفو والتسامح، لكنها صيغت بطريقة بينت رؤية الشاعر تجاهها.

وتستمر رؤية الشعراء الزهاد في بيان أقسام الناس، ومن ذلك قول الشافعي:

مَا شِئْتَ كَانَ، وإنْ لم أشَأْ ... وَمَا شِئْتُ إن لَمْ تَشأ لَمْ يكنْ

خَلَقْتَ العِبَادَ على مَا عَلِمْتَ ... فَفِي العِلْمِ يَجري الفَتَى وَالْمُسِنْ

فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ، وَمِنْهُمْ سَعِيد ... وَمِنْهُمْ قَبِيحٌ، وَمِنْهُمْ حَسَنْ

ومنهم غَنِيٌّ، ومنهم فَقِيرٌ ... وكُلٌّ بأعمالِه مُرتَهَن

عَلَى ذَا مَنَنْتَ، وَهَذا خَذَلْتَ ... وذاكَ أعنتَ، وذا لم تعن[1]

تتجلى قيمة التقسيم في تلك الأبيات من خلال قول الشاعر(وكُلٌّ بأعمالِه مُرتَهَن)، ويعنى ذلك أن مقصد الشاعر أن تلك الأقسام والصفات لا تعني شيئاً، إنما الذي يعني الإنسان عمله الذي يعمله في الدنيا. فالجميل مثلاً لا يختلف عن القبيح إلا بعمله، فلا فضل للجميل بجماله على القبيح إلا بأعماله الصالحة، وكذلك لا فرق بين الغني والفقير إلا بالعمل الصالح. وهذه الفكرة تؤكد المساواة بين الناس في نظرة الدين إليهم.

---

[1] الشافعي، الديوان، ص123.

فرؤية الشاعر تلك تبين أن هذا التقسيم هو من سنة الله تعالى في توزيع عباده وجعلهم أصنافاً يتفاوتون فيما بينهم. فإن أبيات الشافعي جاءت لتدل على عظمة الخالق جل وعلا، وتمثل مظهراً من مظاهر التوحيد، توحيد الخالق بأسمائه وصفاته، وهذا دأب كثير من شعر الزهد.

ويقول أبو العتاهية:

وَمَا العَيشُ إِلّا مُستَفادٌ وَمُتلَفٌ وَما الناسُ إِلّا مُتلِفٌ وَمُفيدُ

هُوَ اللَهُ رَبّي وَالقَضاءُ قَضاؤُهُ وَرَبّي عَلى ما كانَ مِنهُ حَميدُ[1]

فمن خلال ذلك التقسيم تتكشف رؤية أبي العتاهية تجاه أصناف الناس في الحياة، إذ إنه ينظر إليهم من مبدأ الربح والخسارة، فالذي التزم دينه أصبح مستفيداً، فربح، أما الصنف الآخر فهو من باع دينه بدنياه، فإنه خاسر متلف لنفسه.

ويقول الوراق:

إِسعَد بِمالِكَ في الحَياةِ فَإِنَّما يَبقى خِلافَكَ مُصلِحٌ أَو مُفسِدُ

فَإِذا تركتَ لِمُفسِدٍ لَم يُبقِهِ وَأَخو الصَلاحِ قَليلُهُ يَتَزَيَّدُ

فَإِذا إِستَطَعتَ فَكُن لِنَفسِكَ وارِثاً إِنَّ المُوَرِّثَ نَفسَهُ لَمُسَدَّدُ[2]

لعل ما يستفز القارئ في تلك الأبيات هو قول الوراق أن تجعل نفسك وارثاً للمال، فكيف يُورِثُ الإنسان نفسه؟ إن الإجابة تعتمد على ما تقدم على هذا البيت، وهو ما جاء بذكر قسمي الورثة، وأنهم بين مصلحٌ للمال الذي ورثه، من خلال إنفاقه بالصدقات ونحوه، وبين مفسد أهلك نفسه في وجوه الإنفاق المحرم، فأفسد نفسه وماله. لذلك يوصي الوراق بأن يورث

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص122.

(2) الوراق، الديوان، ص 102.

الإنسان نفسه لهذا المال، وذلك من خلال القيام بتسيير ماله في الوجوه الشرعية، من صدقات ونحوه، وهو حي، لما يعود عليه بالفائدة بعد موته، فكأنه يتوارث هذا الأجر وهو في قبره.

ويقول ابن المعتز:

هُوَ الدَهرُ قَد جَرَّبتَهُ وَعَرَفتَهُ فَصَبراً عَلى مكروهِهِ وَتَجَلُّدا

وَما الناسُ إِلّا سابِقٌ ثُمَّ لاحِقٌ وَآبِقُ مَوتٍ ثُمَّ يَأخُذُهُ غَدا[1]

يبين ابن المعتز أن الناس في هذه الدنيا إما سابق قد مات منذ زمن، وإما لاحق به، وإما منتظر سيلحق به بعد حين. إن هذه الأقسام التي ذكرها الشاعر تؤكد بالنهاية حقيقة الموت. وقد ترددت هذه الفكرة كثيراً عند شعراء الزهد. وحينما يطرق ذلك ذهن المتلقي فإنه يبدأ في محاولةٍ لوضع نفسه في أحد تلك الأقسام.

---

(1) ابن المعتز، الديوان، ص394.

الفصل الثالث

الصورة الفنية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري

الفصل الثالث

الصورة الفنية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري

حظيت الصورة الفنية باهتمام كبير من النقاد ومتذوقي الشعر قديماً وحديثاً. وعدت مادة الشعر الأساسية وجوهره الفني، واعتبرت من معايير اللغة الشعرية المهمة التي فرّقت لغة الشعر عن لغة النثر، وبذلك أصبحت الصورة الفنية من مولدات شعرية النص لما تقوم عليه من جمال فني ودور دلاليٍّ في بنية النص الشعري، "فهي جوهر العملية الشعرية وليست زخرفاً خارجياً"[1].

واستحوذت الصورة الشعرية على مخيلة شعراء الزهد في القرن الثالث الهجري، ووجدوا فيها مجالاً لبث رؤيتهم والتعبير عما تخفيه أنفسهم من عواطف دينية ومشاعر إسلامية وأفكار، مصدرها التشريع الإسلامي، وتصاويره. " وإذا كانت الصورة الفنية في الشعر الزهدي تتسم بالبساطة والسهولة لتلائم لغة هذا الشعر، إلا أنها في الوقت نفسه على درجة كبيرة من العمق والابتكار. فهي وإن لم تكن صورة معقدة، فهي مع ذلك غنية بعناصر التخيل والإبداع، التي تجعل القارئ والسامع للشعر الزهدي يعيش في جوها، ويسبح بعقله في تصورها وتخيلها"[2].

وتنوعت مصادرها في شعر الزهد، كما تنوعت عناصرها من تشبيه واستعارة ومحسنات وغيرها، شكلت بالنهاية صورة شعرية فنية تفيض بالمشاعر والحس وتطلق الخيال نحو أفق من التأويل.

---

[1] الصائغ، عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً: منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1987/1م، ص 23.

[2] عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ص340.

وقبل الحديث عن عناصر الصورة الفنية وتشكيلاتها، لا بد ومن وقفة سريعة تحدد تعريفاً للصورة، يرسم من خلاله أبعادها وحدودها.

فقد ورد في لسان العرب أن صورة الشيء هي هيئته أو صفته[1]. ومن هذا المنطلق نذهب بالمصطلح إلى مجال الأدب والفن، فالصورة هي لغة الفن وهيئته، وهي التي يتركب منها العمل الإبداعي، "فإن لغة الفن تتكون من وحدة تركيبة معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم الصورة، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام. وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه، ومن هنا نزعم أن بناء الشعر هو بناء صُوَرِي"[2]. وهذا البناء هو الذي يعبر الأديب من خلاله عما يجول بداخله من أفكار. فالصورة هي الفاصل الذي يصل بين الظاهر والباطن بين الجلي والخفي من لغة النص[3]. وتساعد الصورة الفنية المتلقي في دخول عالم العمل الفني ومعايشته ومشاركة الفنان أحاسيسه، وتهدف إلى التأثير بالمتلقي، وتساعد الفنان ليقول ما يريد، وتشكل للناقد معبراً إلى عالم الفنان وجوهر عمله الفني [4]. فهي حلقة الوصل بين ذات المبدع والمتلقي، ووسيلة المتلقي للكشف عن جماليات النص، فهي الوسائل التي يحاول بها

---

[1] انظر، لسان العرب، مادة صور.

[2] اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 39_ ص 40.

[3] انظر، صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994م، ص 7.

[4] انظر، الدقاق، عمر، وعبد الله العساف، طبيعة الصورة الفنية في الفن والأدب، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد 9، 1986م، ص65 _ص 66.

الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه[1]. فتعبر عن الفكر من خلال مواقف سبق أن شاهدها واختزنها، وانفعل بها[2].

ومما سبق نستطيع أن نستجلي بعض حدود الصورة وتعريفها، ومنها أنها تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة، تمليها قدرة الشاعر، وتجربته، وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة[3].

وهنالك عدة عوامل تدخل في تحديد طبيعتها، مثل التجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك، ولا بد من العناية – عند دراستها – بدور الخيال وموسيقى الشعر وغيرها[4]. إذ يدخل في تشكيل الصورة الفنية عدة معطيات، "فهي تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية"[5]. إذ إن الصور الحسية هي مصدر خيال الشاعر ومنها يستمد الشاعر تصوراته، فالجانب الملموس من الصورة هو خلاصة الخيال. حتى إن الحلم الذي هو ضرب من الخيال – في أغلبه – يعتمد على الصور

---

(1) الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، ص 142.

(2) انظر، الخالدي، صلاح عبد الفتاح، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر 1988م، ص 74.

(3) انظر، الصائغ، عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 23.

(4) انظر، دهمان، أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق ط1/ 1986م، ص 269_ ص 270.

(5) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت لبنان، ط1/ 1980م، ص 30.

الحسية، ويترجم فيه النائم أو يصوّر ما مــرّ بــه مــن أفعــال ومــدركات حــصلت علــى أرض الواقع، وشاهدها في الحقيقة في يومه.

لذلك فإن الخيال هو الأساس الذي تقــوم عليــه الــصورة الفنيــة، فــإن أي مفهــوم للصورة الشعرية يقوم على أساس مكين مــن مفهــوم متماســك للخيــال الــشعري نفــسه، فالصورة، هي أداة الخيال ووسيلته، ومادتــه الهامــة، التــي يمــارس بهــا ومــن خلالهــا فاعليته ونشاطه، والخيال هو القدرة علــى تكــوين صــورة ذهنيــة لأشــياء غابــت عــن متناول الحس، ويتجلى في القدرة على إيجاد التنــاغم والتوافــق بــين العناصــر المتنــافرة، وهو الذي يدفع إلى إعادة التأمل في الواقع مــن خــلال رؤيــة شــعرية[1] جديــدة، ومــن خلال الخيال يندمج الشعور باللاشعور، ويتحقق التوافق بــين الوحــدة والتنــوع، وهــو مــا يشكل العمل الفني[2].

فالصورة هي خلاصة خيال امتزج بالعاطفة، وهذه الخلاصــة هــي التــي ظهــرت على شكل قصيدة، ويــرتبط الخيــال بالعاطفــة والجــرس الموســيقي والمعــاني اللغويــة، وهي مزيج من أصلين الخيال والعبارة الموســيقية، أمــا الخيــال فمــن عناصــره التــشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل، وأما العبارة فمــن خواصــها جزالــة الكلمــة، وحسن جرسها وسلامتها من العيوب البلاغية والنحوية[3].

---

[1] انظر، عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقــافي العربــي، بيروت – لبنان، ط3/ 1992م، ص 13 – ص14.

[2] انظر، نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمــان، ط1/ 1983م، ص 67.

[3] انظر، الشايب، أحمد أصول النقد الأدبي، ص 243– ص 249.

وتجدر الإشارة إلى أن القدامى قد تنبهوا إلى دور الصورة في العمل الأدبي منذ أرسطو[1]. كما تنبه لها النقاد العرب القدامى؛[2] فقد نظر النقاد العرب إلى الصورة من اتجاهات متنوعة، وكان أكثر اهتمامهم منصب على الصورة بأشكالها البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز[3]، وكان الملاحظ على ذلك اقتصارهم _ في الغالب_ على تحليل الشواهد التي تتضمن التشبيه أو الاستعارة، دون ربطها بدلالتها النفسية إلا ما نجده عند عبد القاهر الجرجاني من ربطها بالعامل النفسي. " فمما تجدر ملاحظته أن فترة النضج بالنسبة لبحث الصورة الشعرية في الدراسة البلاغية والنقدية العربية قد تأخرت واضمحلت ووصلت بعد فترة إلى ذروتها في كتابات عبد القاهر، إلا أن كثيراً ممن جاؤوا بعده حوّلوا مجهوداته إلى نهاية وقفوا عندها دون محاولة للإفادة منها والسير في طريق جديدة كان يمكنهم سبر أغوارها على هداه، ولم يعد مفهوم الصورة عندهم إلا مقتصراً على ما سموه (حسن التأليف) الذي زعموا أنه يزيد المعنى المكشوف عنه "[4].

فكانت نظرتهم في أغلبها تتسم بالسطحية، وهذا ما انعكس على تعريفهم لها. لذلك نجد فرقاً بين تعريفها قديماً وتعريفها في النقد الحديث، فالمفهوم القديم لا يتعدى

---

[1] انظر، أرسطو ، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي – القاهرة ط/ 1967م، ص128.

[2] انظر على سبيل المثال: الجاحظ، الحيوان، ص245، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص65_ص66 ، والعسكري، الصناعتين، ص167، وعبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، جـ2، ص136، وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89، وص112، وابن الأثير، المثل السائر، جـ2، ص123.

[3] انظر الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، إربد – الأردن، ط2/ 1995، ص 42.

[4] الصاوي، أحمد، فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979م، ص254.

حصر مجال التصوير في الأقسام التقليدية، أما حديثاً فأضيف إلى الصورة الرمز والأسطورة وغيرها.

ومن ذلك كله نلحظ فرقاً بين النظرتين للصورة، النظرة القديمة، والنظرة الحديثة التي تجاهلت مباحث البلاغة العربية ومقاييسها واعتمدت مقاييس جديدة، معتبرة أن الصورة هي كل صيغة لفظية أو تجربة أو طريقة يقدم فيها الكاتب فكرته من مجاز أو حقيقة أو رمز أو غير ذلك. وكذلك فإن الفرق بين النظرتين أن القدامى كانوا يعنون بالوضوح فيها ومدى جلاءها، أما في الحديث فإن القيمة هي للتأثير الذي تسببه الصورة[1].

كما أن النقد الحديث لا يتطلب مجرد الوقوف عند التشبيه وبيان العلاقة بين المشبه والمشبه به أو بيان الاستعارة وأطرفها وحدودها، بل يحاول تلمس المغزى والأهمية من تلك التشبيهات أو الاستعارات، ومحاولة تأويلها وتتبع أثرها وقيمتها في العمل الأدبي ككل. "ومع أن البلاغيين الجدد كثيراً ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التي تجمع بين الاستعارة والتشبيه، فقد وجدوا في مصطلح الصورة أحسن جامع بينهما[2]". وهذا ما ستتجه إليه الدراسة – إن شاء الله – إذ تقسم الصورة الفنية إلى تشبيه واستعارة، فلم تتجه الدراسة إلى المجاز المرسل أو الكناية كونهما أقل قدرة من التشبيه والاستعارة، ولأنهما يقومان على علاقات ميتافيزيقية لا تأخذ حياتها من السياق اللغوي، فالعلاقات المبدعة في الأدب هي العلاقات الداخلية المتولدة من تفاعل الصور التي تنتج الشكل الأدبي الكلي للقصيدة[3]. فيعدا– التشبيه

---

[1] انظر، نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 78– ص 79.

[2] محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1/ 1990م، ص 15.

[3] انظر، الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ص97.

والاستعارة – من أهم مصادر الصورة، ولأنهما تكررا بشكل كبير لافت للنظر في قصيدة الزهد. ولا يعني هذا خلو قصيدة الزهد من الكناية أو الرمز أو غيرها من مكونات الصورة، ولكن لم تكن لتلك الأقسام التأثير الكبير في التصوير كما هو للتشبيه والاستعارة.

فمنذ القدم نظر العرب إلى التشبيه والاستعارة على أنها عناصر تدخل في صميم الخيال ويقوم عليها، وأنها وسائل لتزيين الكلام وتوضيحه وإبعاده عن الغموض[1]. ولعل قول ابن رشيق القيرواني فيهما خير شاهد على ذلك: " فهما يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان فائدة البعيد"[2]. فهما " في مقدمة أدوات التصوير التي يلجأ إليها الشاعر لنقل مراده إلى متلقيه"[3].

وأما التشبيه؛ فكان هو الوسيلة الصورية المفضلة عند النقاد القدامى، فقد رأوه اللون الذي جاء كثيراً في شعر الجاهليين وكلامهم، ولأنهم لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها[4].

وأما الاستعارة؛ "فلا توجد صيغة بلاغية كانت موضع نقاش لدى النقاد العرب القدامى أو كُتّاب الغرب المحدثين كالاستعارة"[5]، " وإن أهم ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية حالياً هو الاستعارة، فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة والمناطقة"[6]. وذلك لقيمتها وجمالها هي والتشبيه بوصفهما من أبرز وسائل الصورة الفنية وعناصرها.

---

(1) انظر، نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 76.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص252.

(3) المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1/ 1999م، ص55.

(4) انظر الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ص 42.

(5) الجيوسي، سلمى، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1/ 2007م، ص 747.

(6) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ المغرب، ط1/ 1985م، ص 81.

أ. التشبيه:

الشبه والشبيه في اللغة هو المثل، والجمع أشباه، والمتشابهات المتماثلات[1].
والتشبيه كما يدل عليه الأصل اللغوي هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر ما. أو هو إلحاق أمر بأمر آخر بأداة تشبيه لجامع بينهما[2]. وهو أشبه بعقد أو رابط بين أمرين ألحق أحدهما بالآخر لاتصافه بصفة لازمة له. أو "هو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة"[3].

ولا نعني بهذا التشبيه اتحاد المشبه مع المشبه به في جميع الأوصاف المادية اتحاداً كاملاً وإلا كانا شيئاً واحداً عُبّر عنهما بعبارتين مختلفتين، فإن طرفي التشبيه لا تتداخل معالمهما، ولا يتحدان مع بعضهما بل يظل هذا غير ذاك[4]. وهذا يعني أن المشبه هو في الأصل من غير صفة المشبه به ومن غير نوعه، لكن لوجود صفات معينة فيه أردنا أن نستجلي له صفة ذلك الشيء.

وإن الصورة في التشبيه تتجسم على هيئة علاقة بين حدين، فمثلاً حين نقول سعيد كالأسد يعني أن سعيداً حل بجنس الأسود، ونال منها صفة الشجاعة[5]. فهي لا تعني أن سعيداً أصبح جزءاً من تلك الأسود، بل إنه اتصف بصفة عرفت بها الأسود وارتبطت ذهنياً بالشجاعة.

---

(1) لسان العرب، مادة: شبه.

(2) انظر، عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 17.

(3) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 172.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 173 – ص 174.

(5) انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان _ الأردن، ط2/ 1982م، ص14.

وكان التشبيه من أول الأساليب التي أشار إليها القدامى، فنجد له أصولاً عند كل من الفراء (ت 207 هـ) وأبي عبيدة (ت 209 هـ)، والجاحظ، والمبرد (ت 286 هـ) وغيرهم[1]. وهي إشارات تدل على تنبه العرب القدامى عليه ومعرفتهم إياه. " ولكن كانت الآراء موزعة في كتب الأدب، حتى جاء المبرد ووضع لذلك باباً في كتابه (الكامل)"[2]. ولذلك نستطيع أن نستدل على نضوج هذه النظرة واستوائها، وإحاطة القدامى ببعض تقسيمات التشبيه، من خلال المؤلفات التي جاءت بعد المبرد. كما نجد عند القزويني (ت 739 هـ)[3] مثلاً الذي استوى عنده هذا المبحث بشكل تام. وكانت إشاراته تحمل تلخيصاً لأهم المفاصل التي يقوم عليها التشبيه.

ويقوم التشبيه على أركان أربعة هي المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه. فالأداة قد تكون اسماً نحو: شبه، مثل... أو فعلاً نحو: يشبه، يماثل... أو حرفاً نحو: الكاف، وكأن... .

---

[1] انظر، عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 18.

[2] درابسة، محمود، ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، المركز الجامعي للنشر، إربد _ الأردن، ط1/ 1994م، ص127.

[3] انظر ما كتبه المبرد في الكامل في اللغة والأدب، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه، محمد الوالي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3 / 1973م، ص 996، وانظر كذلك ما كتبه جلال الدين القزويني في الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، صنع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ط1/ 2003م، ص 162، وللاستزادة حول موضوع التشبيه عند القدامى، انظر، التلب، إبراهيم، التشبيه دراسة في تطور المصطلح، دار الطباعة المحمدية، الأزهر، ط1/1999م، وفيه درس مصطلح التشبيه وتتبعه منذ النشأة وحتى القرن الثامن الهجري بالتفصيل.

فإن كان التشبيه مستوفياً لأركانه الأربعة سمي تاماً كقولنا: الرجل كالأسد في الشجاعة، والفتاة مثل الوردة في الجمال.

وإذا حذفت منه أداة التشبيه سمي مؤكداً كقولنا: الرجل أسداً في الشجاعة، والفتاة بدراً في الجمال.

وإذا حذف منه وجه الشبه فقط سمي مجملاً كقولنا: الرجل كالأسد، والفتاة كالبدر.

وإذا حذفت منه الأداة ووجه الشبه سمي بليغاً كقولنا: الرجل أسد، والفتاة بدر.

ومن أقسامه كذلك أن يكون تمثيليا، وذلك حينما يكون فيه وجه الشبه صورة من متعدد.

ويكون التشبيه ضمنياً إذا كان يلمح من السياق من دون وجود أداة تشبيه[1].

ولا تعنى هذه الدراسة بتتبع أنواع التشبيه التي ترد في قصيدة الزهد، ولكنها تحاول إبراز تجليات التشبيه باختلاف صوره في خدمة النص الشعري وكشف جماله الفني.

ومن أبز التشبيهات التي تطالعنا في شعر الزهد تلك التي تشبه الدنيا. فلا نجد شاعراً سلمت الدنيا من ذمه، وقد تفنن الشعراء في وصفها وتشبيهها كل من خلال رؤيته[2]. فكيف إذن بالزهاد الذين هم أكثر الناس تحذيراً من الدنيا وإنقاصباً من قيمتها.

---

[1] للاستزادة في هذا المبحث، انظر الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 119، وانظر، عتيق، عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت _ لبنان، ص 62، وانظر، عباس، فضل حسن، البلاغة العربية فنونها وأفنانها، ص 17.

[2] انظر، الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص 138 _ ص 139.

فيبرز التشبيه في تصوير شعراء الزهد للدنيا، إذ يرونها سريعة الزوال، وأنها كلمع البرق دلالة على السرعة في الزوال، كما يتمثل ذلك في قول أبي العتاهية:

إِنَّمَا الدُنْيا غُرورٌ كُلُّها   مِثْلُ لَمعِ الآلِ في الأَرضِ القِفارِ[1]

ولمع الآل هو لمع البرق، وهو سريع الزوال فلا يدوم إلا للحظات قصيرة، فالشاعر هنا يعبر عن قصر الدنيا وسرعة زوالها من خلال وجه الشبه الذي بينها وبين مشهد لمع البرق وهو مشهد يدل على سرعة زوال الدنيا وانقضائها.

ومن ذلك أن شعراء الزهد يشبهون الدنيا بالظل الذي يدل على سرعة الزوال، والذي لا شك أنه منقضٍ، كما يتجلى ذلك في قول الوراق:

نَهيمُ بِالدُنيا وَنَلهو بِها   وَإِنَّما الدُنيا كَفَيءِ الظِلال

بَينا تَرى الفَيءَ عَلى حالِهِ   مُعتَدِلاً إِذا مالَ بَعدَ اعتِدال

كَذَلِكَ الدُنيا وَتَصريفُها   تَميلُ بِالإِنسانِ حالاً فَحال[2]

وفي قول أبي العتاهية:

سَلِّم عَلى الدُنيا سَلامَ مُوَدِّعٍ   وَارحَل فَقَد نوديتَ بِالتَرحالِ

ما أَنتِ يا دُنيا بِدارِ إِقامَةٍ   ما زِلتِ يا دُنيا كَفَيءِ ظِلالِ[3]

فالرابط المشترك بين الدنيا وبين الظل أن كليهما سينقضي وإن لبث حيناً من الزمن، فالشعراء يشبهون الدنيا بفيء الظلال لإيصال الصورة إلى المتلقي بشكل واضح، فالإنسان الذي يحتمي بالظل من حر الشمس يعلم أن هذا الظل لن يبق وسوف ينقضي بعد حين، لذلك يعلم أن تنعمه به زائل وهو لفترات معدودة قصيرة، وهذا ما يجعله لا يرتاح في نعيمه به، وكذلك هي الدنيا قصيرة سريعة الزوال لا يوجد بها تمتع حقيقي لأن نهايتها قريبة جداً، ولذلك فإن حال الإنسان في الدنيا شبيه

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص 155.

[2] الوراق، الديوان، ص 257 – ص 258.

[3] أبو العتاهية، الديوان، ص287.

بحال الإنسان الذي يحتمي من الشمس بالظل، وهو يعلم أن هذا الظل مفارقه لا محالة.

وفي قول أبي العتاهية أيضاً:

أحمَدُ اللَهَ عَلى كُلِّ حالِ   إِنَّما الدُنيا كَفَيءِ الظِلالِ

إِنَّما الدُنيا مُناخٌ لِرَكبٍ   يُسرِعُ الحَثَّ بِشَدِّ الرِحالِ[1]

لقد شبه أبو العتاهية سرعة زوال الدنيا بتشبيهين، الأول بفيء الظلال، والثاني بالمنزل الذي ينزله المسافرون من أجل الراحة، والتشبيهان يدلان على سرعة زوال الدنيا وقصرها، فالفيء سريع لا يلبث أن يزول، وكذلك فإن المسافر حين ينزل مكاناً يرتاح فيه يعلم أنه سيفارقه في القريب العاجل، وما هذا المكان سوى محطة من محطات سفره، وهو جزء من الطريق إلى غاية أبعد وأهم.

وهذا شبيه بقوله:

فَكَّرتُ في الدُنيا فَكانَت مَنزِلاً   عِندي كَبَعضِ مَنازِلِ الرُكبانِ[2]

وقوله:

إِنَّ داراً نَحنُ فيها لَدارُ   لَيسَ فيها لِمُقيمٍ قَرارُ

كَم وَكَم قَد حَلَّها مِن أُناسٍ   ذَهَبَ اللَيلُ بِهِم وَالنَهارُ

فَهُمُ الرَكبُ أَصابوا مُناخاً   فَاستَراحوا ساعَةً ثُمَّ ساروا[3]

وقوله:

جَمَعوا فَما أَكَلوا الَّذي جَمَعوا   وَبَنوا مَساكِنَهُم فَما سَكَنوا

فَكَأَنَّهُم ظُعُنٌ بِها نَزَلوا   لَمّا استَراحوا ساعَةً ظَعَنوا[4]

---

(1) المصدر نفسه، ص324.

(2) المصدر نفسه، ص369.

(3) المصدر نفسه، ص155.

(4) المصدر نفسه، ص389.

وقوله:

إذا كُنتَ بِالدُنيا بَصيراً فَإِنَّما بَلاغُكَ مِنها مِثلُ زادِ المُسافِرِ[1]

وقوله:

ما نَحنُ إِلّا كَرَكبٍ ضَمَّهُ سَفَرٌ يَوماً إِلى ظِلِّ فَيءٍ ثُمَّتَ اِفتَرَقوا[2]

إن وجه الشبه بين صورة الإنسان في الدنيا وصورة المسافر، يدل على أن مسافة الدنيا قصيرة. وبناء على ذلك فإنه على الإنسان أن يتبصر بحقيقة دنياه، فمسكنه فيها كمسكن الذي يريد السفر، فمثلاً الذي يريد الذهاب للحج أو العمرة فإن طريقه طويلة، وسيحتاج إلى أن ينزل أماكن يرتاح فيها، فلا يبني في هذه الأماكن البيوت الفاخرة، ولا يهتم بهذا المكان اهتماماً كبيراً، لأنه يعلم أنه مفارق لهذا المكان مهما طال بقاءه فيه، فسيأتي يومٌ يرحل فيه ويتركه. وهذا ينعكس على معيشته كلها في هذا المكان، فحتى زاده سيبقى محدوداً.

وهذه هي حال الإنسان الزاهد في الدنيا، وهذا هو ما يأمر به الدين الإسلامي، ومن ذلك قوله ﷺ: "ما لي وللدنيا، مثلي ومثل الدنيا كمثل راكب قال في ظل شجرة في يوم صائف ثم راح وتركها"[3]. فالإنسان المؤمن يرى أن دنياه ما هي إلا طريق لآخرته.

---

[1] المصدر نفسه، ص149.

[2] المصدر نفسه، ص289.

[3] الحنبلي، أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد، تحقيق شعيب الأرنساؤوط، مؤسسة الرسالة، ط1/2001م، جـ7، ص259، حديث (4208)، وأبو يعلى، أحمد بن علي بن مثنى، مسند أبي يعلى، تحقيق حسن سليم أسد، دار المأمون، ط1/1984م، جـ8، ص416، حديث (4998).

وامتد تصوير الشعراء للدنيا بالصور التي تنفر منها، كما نجد عن بعض شعراء الزهد فمنهم من شبهوها بالجيفة كما في ابن الرومي:

ألا إنما الدنيا كجيفة مَيْتةٍ وطُلّابها مثل الكلاب النواهِسِ

وأعظمهمْ ذمّاً لها وأشدُّهم بها شغفاً قوم طوالُ القلانِسِ[1]

فيصور الدنيا كأنها جيفة ميتة ومن يطلبوها كالكلاب التي تتقاتل على هذه الجيفة، وهي صورة منفرة، الغاية منها صرف نظر الإنسان عن الدنيا.

ويقول أبو العتاهية:

يَصرَعُ الدَهرُ رِجالاً تارَةً هَكَذا مَن صارَعَ الدَهرَ صُرِع

إِنَّما الدُنيا عَلى ما جُبِلَت جيفَةٌ نَحنُ عَلَيها نَصطَرِع

التَقِيُّ البَرُّ مَن يَنبُذُها وَالمُحامي دونَها الخِبُّ الخَدِع[2]

فشبه أبو العتاهية صراع الناس في هذه الدنيا بالصراع على الجيفة التي لا فائدة منها، فإن الكاسب من ينبذها ويتخلى عنها، أما الذي يتمسك بها ويحامي عنها فهو خاسر، وكالذي يحتفظ بجيفة. فالذي يتمسك بالدنيا لا يناله منه سوى الأذى، إذ لا يمكنه التغلب على الدنيا أو الدهر، وهذا ما جعل الشاعر يختار كلمة (صارع)، ولم يقل صرع، لأن الإنسان يحاول محاولات فاشلة في التغلب على مصائب الدهر، فهو يصارعه ولا يصرعه.

---

(1) ابن الرومي، الديوان، جـ3، ص 1228.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص221.

ويقول الشافعي:

وَمَــن يَــذُقِ الــدُنيا فَــإِنّي طَعَمتُهــا وَســيقَ إِلَينــا عَــذبُها وَعَــذابُها

فَلَــم أَرَهــا إِلّــا غُــروراً وَبــاطِلاً كَمــا لاحَ فــي ظَهــرِ الفَــلاةِ سَــرابُها

وَمــاهِيَ إِلّــا جيفَــةٌ مُــستَحيلَةٌ عَلَيهــا كِــلابٌ هَمُّهُــنَّ اِجتِــذابُها

فَــإِن تَجتَنِبهــا كُنــتَ سِــلماً لِأَهلِهــا وَإِن تَجتَــذِبها نازَعَتــكَ كِلابُهــا

فَطــوبى لِــنَفسٍ أولِعَــت قَعــرَ دارِهــا مُغَلِّقَــةَ الأَبــوابِ مُرخَــىً حِجابُهــا[1]

فيشبه الشافعي الدنيا بالجيفة التي عليها كـلاب يتـصارعن وكـل يحـاول أن ينـال شيئاً منها، فمبلغ هَمّ هذه الكلاب هو النيل من هذه الجيفـة قـدر الإمكـان، فالإنـسان الـذي أكبر همه الدنيا يصبح كالكلاب التي أكبر همها تقاسم الجيفة.

ولقد قصد الشعراء استخدام مفـردة الجيفـة لمـا تـدل عليـه هـذه المفـردة مـن صورة تبعث النفور في نفوس الناس، ومقـصد الـشعراء أن الـدنيا قـذرة كتلـك الجيفـة، وهذا الاختيار يزيد من صورة الدنيا بـشاعة، والـسبب ذاتـه جعـل الـشعراء يختـارون الكلاب دون غيرها من الحيوانات فـي بيـان التنـافس علـى الجيفـة، ذلـك لأن الكـلاب تتصف بأوصاف غير مرغوب فيها عنـد عامـة المـسلمين، والـداعم لـذلك أن الـدين لا يفضل تربية الكلاب إلا للحاجة، والكلاب هنا تشبه فـي أوصـافها أولئـك الـذين يتقـاتلون من أجل الدنيا.

إن الشاعر من خلال التشبيه يجعلنا أمام صـورة حيـة تفـيض بالحركـة والحيـاة، أو أمام لوحة أو مشهد سينمائي يقوم على المزج بين أشـياء محـسوسة وملموسـة، وهـي

---

[1] الشافعي، الديوان، ص 27.

هنا الكلاب بما تمثله من دلالات. فإن الصورة تبعث في الإنسان الانتباه وتجذب وجدانه وعقله بما تنشأه من تيار متدفق من الصور الذهنية والعواطف والمعاني المتماسكة، فتجعله وكأنه يشاهد تصويراً سينمائياً أمامه[1].

وانظر كذلك لقول ابن الرومي في تشبيهه للمتهافتين على الدنيا:

كم غرَّ قوماً حُلْوُها من مُرِّها إلا الألِبَّة

فتهافتوا في شُهْدِها فتهالكوا مثل الأذِبَّة[2]

يُشَبِّه ابن الرومي الذين يتهافتون على الدنيا بالذباب الذي يتهافت على العسل فيكون مصرعه في هذا التهافت؛ إذ تلتصق أقدامه به فلا يستطيع الانفكاك منه حتى يموت وهو على هذه الحال. فالذباب يقع على العسل لحلاوة طعمه، وهو لا يعلم أن مصرعه في هذه الحلاوة، إذ إن صورة العسل هنا جمعت الحياة (في حلاوة الطعم ولأن الذباب يأتي إليه من أجل الطعام، أي من أجل الحياة)، وجمعت كذلك الموت (وهو في التصاق أرجل الذباب بالعسل)، وهذا يشير إلى جانبي الدنيا، الأول: أن حلاوتها مثل حلاوة ذلك العسل، والثاني أن مرارتها المتمثلة بالموت والهلاك مثل مصير الذباب المتهافت على العسل. لذلك فإن الدنيا تغري في حلاوتها ومظاهرها الإنسان فيكون هلاكه بسبب تلك المظاهر والشهوات.

---

(1) انظر، عبد التواب، صلاح الدين، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1/ 1995م، ص 10.

(2) ابن الرومي، الديوان، جـ1، ص178.

ومن التشبيهات المنفرة للدنيا أيضاً، تشبيه أبي العتاهية لها بالأفعى:

قَد رَأَيتَ القُرونَ قَبلُ تَفانَت   دَرَسَت وَاِنقَضَت سَريعاً وَبانَت

كَم أُناسٍ رَأَيتَ أَكرَمَتِ الدُنـ   ـيا بِبَعضِ العُروضِ ثُمَّ أَهانَت

كَم أُمورٍ قَد كُنتَ شَدَّدتَ فيها   ثُمَّ هَوَّنتَها عَلَيكَ فَهانَت

هِيَ دُنيا كَحَيَّةٍ تَنفُثُ السُمـ   ـمَ وَإِن كانَتِ المَجَسَّةُ لانَت[1]

إن الدنيا كما يراها الشاعر تشبه الأفعى الناعمة الملمس، لكن هذه الأفعى مليئة بالسم، وهذا السم قاتل، فالذي يُعْجَب بملمس الأفعى وبجمالها كالذي تعجبه المظاهر من الدنيا، فيرى منها جانباً واحداً فقط (جانب الملذات)، وهو لا يعلم أن هذه الملذات ستكون السبب في هلاكه في الآخرة، فالدنيا في حلاوة مظهرها الخارجي تبدو كالأفعى الناعمة لكن جوهرها غير مظهرها، فالذي تعجبه نعومة ملس الأفعى عليه أن يحذر مما تحت النعومة تلك، وهو السم القاتل.

وكذلك من الأوصاف التي وصفها شعراء الزهد للدنيا، أنهم وصفوها بالبحر، ومنه قول أبي العتاهية:

كُلُّ أَهلِ الدُنيا يَعومُ عَلى الغَفـ   ـلَةِ مِنها في غَمرِ بَحرٍ عَميقِ

يَتَبارَونَ في السِباحِ فَهُم مِن   بَينِ ناجٍ مِنهُم وَبَينِ غَريقِ

وَاِلتِماسي لِما أُطالِبُ مِنها   لَم أَكُن لِاِلتِماسِهِ بِحَقيقِ[2]

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص 75.

[2] المصدر نفسه، ص247.

لقد اختار الشاعر البحر لأنه على قدر ما فيه من خير ومنافع، فإنه في الوقت ذاته سببٌ في الهلاك لمن لا يحذر في التعامل معه، والشاعر في هذه الصورة يمثل صراع الناس في الدنيا وكأنهم يريدون اجتياز بحر عميق، فالناجي منهم هو من اتبع المنهج الإسلامي فدخل الجنة، والهالك منهم هو من لم يتبع تعاليم الإسلام وبالتالي دخل النار.

لذلك فإن الصور التي جاء بها شعراء الزهد تجاه الدنيا تدل على أنها ساحرة غدارة، وعلى الإنسان أن يفهم حقيقتها، كما بين ذلك ابن الرومي:

لَعَمْرُكَ ما الدنيا بدارِ إقامةٍ إذا زالَ عن عين البصير غطاؤها

وكيف بقاءُ الناس فيها وإنما يُنالُ بأسباب الفناء بقاؤها[1]

تحمل هذه الصورة دعوة للإنسان أن يتبصّر بالدنيا ويراها على حقيقتها، إذ شبهها الشاعر بالشيء الذي له غطاء، وعلى الغالب فإن هذا الغطاء يخفي وراءه شيئاً ذا قيمة، وهذا الشيء لا يمكن رؤيته على حقيقته إلا إذا أزيل عنه هذا الغطاء. وتبدو نتيجة إزالة الغطاء عن الدنيا هي كشفها على حقيقتها، وأنها فانية زائلة. والشعراء بذلك يدعون إلى ترك الدنيا كما في قول أبي العتاهية:

طَلَبتُكِ يا دُنيا فَأَعذَرتُ في الطَّلَب فَما نِلتُ إِلّا الهَمَّ وَالغَمَّ وَالنَّصَب

فَلَمّا بَدا لي أَنَّني لَستُ واصِلاً إِلى لَذَّةٍ إِلّا بِأَضعافِها تَعَب

وَأَسرَعتُ في ديني وَلَم أَقضِ بُغيَتي هَرَبتُ بِديني مِنكِ إِن نَفَعَ الهَرَب

تَخَلَّيتُ مِمّا فيكِ جُهدي وَطاقَتي كَما يَتَخَلّى القَومُ مِن عَرَّةِ الجَرَب[1]

---

[1] ابن الرومي، الديوان، جـ1، ص31.

إذ يشبه تركه للدنيا بترك الناس للناقة أو الشاة أو نحوها، المصابة بالجرب خوفاً من العدوة. فإن العدوة تسبب الهلاك للقطيع كله، وبالتالي لا بد من الحذر من هذه الآفة (الجرب) خوفاً من الهلاك، وكذلك يجب الحذر من الدنيا خوفاً من الهلاك بآفاتها.

ويبرز كذلك تشبيه شعراء الزهد للدهر، وإضفاء عليه صفات لا تبتعد كثيراً عن الأوصاف التي وصفت بها الدنيا في شعرهم، ومن ذلك ما نجده في قول الشافعي:

الدَهرُ يَومانِ ذا أَمنٌ وَذا خَطَرُ وَالعَيشُ عَيشانِ ذا صَفوٌ وذا كَدَرُ

أَما تَرى البَحرَ تَعلو فَوقَهُ جِيَفٌ وَتَستَقِرُّ بِأَقصى قاعِهِ الدُرَرُ

وَفي السَماءِ نُجومٌ لا عِدادَ لَها وَلَيسَ يُكسَفُ إِلّا الشَمسُ وَالقَمَرُ[(2)]

تعبر الأبيات عن رؤية الشاعر الزاهد تجاه الدهر، وهي رؤية ترى أن الدهر قسمان والدهر المقصود به هنا هو الحياة الدنيا، وتمثلت رؤية الشاعر تلك من خلال التشبيه، والمقصود من ذلك أن الدهر مهما تقلب وتفاوت، فإنه سيعود بالخير والمنفعة. وإن المنفعة فيه منتظرة خلال هذا التقلب. وهو بذلك شبيه بالبحر الذي يحوي كل شيء وتجد الجيف وما شابه طافية على وجهه، ولكن الجواهر الثمينة وما فيها المنفعة تبقى مستقرة في قعره. وهي صورة كذلك تشبه صورة الفضاء أو الكون المليء بالنجوم والكواكب لكن لا يكسف منها سوى الشمس والقمر. والشاعر هنا يستحضر هذه الصورة لأهمية الشمس والقمر في حياة الإنسان ورمزيتهما. وكذلك

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص35.

(2) الشافعي، الديوان، ص57.

كونها أشياء محسوسة، وهذا ما جعله يصورها كي تأخذ صورته قيمة أكبر وتلاقي صدى أوسع في نفوس المتلقين.

وهذا التشبيه شبيه بأبيات ابن الرومي:

رأيتُ الدهرَ يرفعُ كُلَّ وغدٍ ويَخفِضُ كُلَّ ذِي شِيمٍ شَرِيفَهْ

كمثلِ البحرِ يَغرقُ فيه حيٌّ ولا ينفكُّ تطفو فيه جِيفَهْ

أو الميزان يخفضُ كل وافٍ ويرفعُ كُلَّ ذي زِنَةٍ خَفِيفَه

كذلك دأبُهُ فينا وإنَّا على مَا كَان في حصُنٍ مُنيفه[1]

إذ يشبه ابن الرومي رفع الدهر لبعض المنافقين بعلو الجيفة على سطح الماء، بينما يغرق فيه الحي، والحي هنا تعبر عن الشيء الحسن المرغوب فيه. وكذلك يشبه خفض الدهر للإنسان الشريف بكفة الميزان التي تشير إلى الحمل الأثقل صاحب القيمة الأعلى، من الكفة الأخرى، بينما القيمة الأقل ترتفع لأعلى، ولعل الشاعر يستلهم ذلك من قوله تعالى: ﴿أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَداً رَابِياً وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِثْلُهُ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ﴾[2]. فإن الدنيا زائلة كزوال هذا الزبد الذي لا فائدة فيه، والذي في الوقت نفسه يعجب من يراه، لكنه حين يعرفه على حقيقته يدرك أنه عبارة عن مظهر خارجي لا قيمة له.

---

[1] ابن الرومي، الديوان جـ4، ص1592.

[2] سورة الرعد، آية: 17.

وكذلك تشير الأبيات إلى الابتلاء الذي قد يحل بالإنسان المؤمن حيال تعرضه لحوادث الدنيا، فقد يتعرض المسلم إلى الابتلاء أكثر من غيره وبقدر إيمانه، وهذا الابتلاء هو جزء من امتحان المؤمن في الدنيا.

ومن استخدام عنصر التشبيه في الصورة الفنية ما جاء به شعراء الزهد من وصايا عامة تدعو إلى تجنب الذنوب، وتحذر الإنسان من الوقوع فيها، كما يتمثل في قول ابن المعتز:

خَلِّ الذُّنوبَ صَغيرَها وَكَبيرَها فَهوَ التُقى

واصنَع كماشٍ فَوقَ أر ضِ الشَوكِ يَحذرُ ما يَرى

لا تَحقِرَنَّ صَغيرَةً إنَّ الجِبالَ مِنَ الحَصى[1]

فيأمر ابن المعتز الإنسان بضرورة اتقاء الذنوب وتجنبها، ويصوره بالإنسان الذي يمشي فوق أرض مزروعة بالشوك، إذ تكون مشيته على تأني وحذر شديد يجعله يتبصر جيداً لموطئ قدمه مخافة أن يدوس الشوك، وهذه هي حال الإنسان في الدنيا، إذ يجب أن يفكر في كل عمل يعمله ويدرسه جيداً قبل الوقوع فيه مخافة أن يكون فيه إثمٌ، واختياره لأفعاله وأعماله شبيه باختيار الإنسان الذي يمشي فوق الشوك لاختيار موضع قدمه.

ويجب على الإنسان أن يحاسب نفسه، وتتمثل هذه المحاسبة في مراجعة أعماله ومقارنتها بأحكام الله الواردة في القرآن الكريم، فيبدأ بتأمل أفعاله قبل الشروع في عملها ويتساءل عمّا إذا كان فعله يتطابق مع تعاليم الإسلام أو يتنافى[2]. وهذا ما يستوجب حذر المسلم، حتى لا يندم ساعة لا يفيد الندم.

---

(1) ابن المعتز، الديوان، ص376.

(2) انظر، ابن عامر، توفيق، دراسات في الزهد والتصوف، ص17.

إنها أبيات تحث على ضرورة تجنب الذنوب الصغيرة والوقاية منها، لأن الإنسان قد يستهين ببعض الذنوب ويستصغرها، ويفعلها وهو يظن أنه غير محاسب عليها، أو أن عقابها بسيط، لكن هذه الذنوب الصغيرة إن كثرت ستصبح كبيرة، وبالتالي لا يقل حسابها عن باقي الذنوب، فتصبح سبباً في رمي صاحبها في النار.

وهذا شبيه بالجبال التي تتكون من حجارة صغيرة كثيرة مجتمعة مع بعضها بعضا، فهي حجارة صغيرة لكن مجموعها يساوي الكثير.

لذلك فإن النجاة من الذنوب مطلب نادى به شعراء الزهد كثيراً. ومن ذلك أبيات أبي العتاهية:

أراكَ لَستَ بِوَقّافٍ وَلا حَذِرٍ كَالحاطِبِ الخابِطِ الأَعوادَ في الغَلَسِ

تَرجو النَجاةَ وَلَم تَسلُك مَسالِكَها إِنَّ السَفينَةَ لا تَجري عَلى اليَبَسِ[1]

إذ يشبه أبو العتاهية الإنسان الذي يريد النجاة لكنه لا يحذر من الوقوع في الذنوب فلا يميز بين صغيرها من كبيرها، ويداوم على فعلها، بالذي يجمع الحطب في الليل الدامس، إذ إنه لشدة الظلام لا يستطيع تمييز الحطب الجيد من غيره، وقد يجمع أشياء غير الحطب. وهذه الصورة تنطبق تماماً على الإنسان الذي يفعل الكثير من المعاصي ويجمع من الذنوب دون تفكر أو روية.

وكذلك بين أبو العتاهية أن للنجاة طريقاً يجب أن يسلكه طالبها، ومن لا يسلك طريق النجاة هو شبيه بالذي يريد أن يُجْرِي سفينة على اليابسة، ومن المعلوم أن السفينة لا تجري على اليابسة، وهي صورة تشبه صورة الإنسان الطالب الشيء لكنه لا يريد أن يسير وفق متطلباته.

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص194.

ومن ذلك أيضاً أبيات الشافعي:

يا واعِظَ الناسِ عَمّا أنتَ فاعِلُهُ يا مَن يُعَدُّ عَلَيهِ العُمرُ بِالنَفَسِ

إحفَظ لِشَيبِكَ مِن عَيبٍ يُدَنِّسُهُ إِنَّ البَياضَ قَليلُ الحَملِ لِلدَنَسِ

كَحامِلٍ لِثيابِ الناسِ يَغسِلُها وَثَوبُهُ غارِقٌ في الرِجسِ وَالنَجَسِ

تَبغي النَجاةَ وَلَم تَسلُك طَريقَتَها إِنَّ السَفينَةَ لا تَجري عَلى اليَبَسِ

رُكوبُكَ النَعشَ يُنسيكَ الرُكوبَ عَلى ما كُنتَ تَركَبُ مِن بَغلٍ وَمِن فَرَسِ

يَومَ القِيامَةِ لا مالٌ وَلا وَلَدٌ وَضَمَّةُ القَبرِ تُنسي لَيلَةَ العُرسِ[1]

فإن الشافعي يلجأ إلى الاستنتاج المنطقي في إقناعه، وهو في شعره "متأثر بطريقته الفقهية في الاستنباط والقياس وما جرى بينه وبين العلماء ومع أصحاب الكلام من مناظرات"[2]. وهذا ظاهر من خلال تصاويره التي تحاكي المنطق.

يتوجه الخطاب في الأبيات إلى الإنسان الذي يأمر غيره بعدم فعل شيء ثم يفعل هو نفسه هذا الفعل، إذ يشبهه الشافعي بالذي يغسل ثياب الناس وثوبه غارق بالنجاسة، إذ إنه يأمر غيره وينسى نفسه، وذلك مثل الذي يريد النجاة دون أن يسلك طرقها فهو كالسفينة التي تسير على اليابسة. فكأن الشافعي في حوار مع آخر، ويريد أن يقنعه بأهمية سبل النجاة، وذلك من خلال استخدامه التشبيه.

إن الشافعي استمد صورته تلك من تعاليم الإسلام التي تحذر من أن يفعل الإنسان فعلاً وينهى غيره عن فعله، وذلك من خلال قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لا تَفْعَلُونَ ﴿2﴾ كَبُرَ مَقْتاً عِنْدَ اللَّهِ أَنْ تَقُولُوا مَا لا تَفْعَلُونَ ﴾"[3].

---

[1] الشافعي، الديوان، ص68.

[2] صالح، حكمت، دراسة فنية في شعر الشافعي، عالم الكتب، بيروت، ط1/ 1984م، ص244.

[3] سورة، الصف، آية 2-3.

إذ ينهى الإسلام عن ذلك، فعلى المسلم أن يبدأ بنفسه أولاً ويفعل ما يأمر به، ثم يأمر غيره ويحذرهم.

وهذا شبيه بقول أبي العتاهية:

يا واعِظَ الناسِ قَد أَصبَحتَ مُهتَمّاً   إِذ عِبتَ مِنهُم أُموراً أَنتَ تَأتيها

كَالمُلبِسِ الثَوبَ مِن عُريٍ وَعَورَتُهُ   لِلناسِ بادِيَةٌ ما إِن يُواريها

وَأَعظَمُ الإِثمِ بَعدَ الشِركِ نَعلَمُهُ   في كُلِّ نَفسٍ عَماها عَن مَساويها

وَشُغلُها بِعُيوبِ الناسِ تُبصِرُها   مِنهُم وَلا تُبصِرُ العَيبَ الَّذي فيها[1]

تبدو الصورة الفنية التي اعتمدت التشبيه واضحة في الأبيات، فإن الصورة تصف الذي يعيب الناس وهو غافل عن عيوبه، فهو شبيه بالذي يلبس غيره الثياب وهو عارٍ منها، فهو ينصح الناس وينسى نفسه.

ومن الأوصاف اللافتة للنظر في شعر الزهد عند شعراء هذا القرن، تشبيه بعض فئات الناس بالدواب، كما يبدو في قول أبي العتاهية:

لِلَّهِ دُنيا أُناسٍ دائِنينَ لَها   قَدِ اِرتَعَوا في رِياضِ الغَيِّ وَالفِتَنِ

كَسائِماتٍ رَواعٍ تَبتَغي سِمَناً   وَحَتفُها لَو دَرَت في ذَلِكَ السِمَنِ[2]

وهي صورة تشبه الإنسان الذي همه في الدنيا محدود في طعامه وشرابه وشهواته، فهو كالدواب التي أكبر همها في طعامها، فهذا مبلغ علمها، وهي بذلك تستوي مع الإنسان الذي لا ينظر إلى دنياه إلا من هذا المنظور، فيكون هلاكه مثل

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص425.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص398.

هلاك تلك الدواب (في السّمن)، أي تهلك من كثر ما تأكل. فتحمل الأبيات وصية لكل من يرى أن الدنيا أكبر همه ومبلغ غايته.

ولعل الشاعر في هذا التشبيه تأثر بوصية عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – إلى أبي موسى الأشعري، التي جاء فيها: " فإياك يا عبد الله أن تكون بمنزلة البهيمة التي مرت بواد خصيب فلم يكن لها هِمَّةٌ إلا السِمَن وإنما حتفها في السِمَن...[1]". التي يوصيه فيها بوصايا عامة منها العزوف عن الدنيا.

ومن أمثلة تلك التشبيهات ما نجده في قول القاسم بن يوسف:

والموتُ يغتالُ النفوسَ ولَم يَزَل للموتِ راعٍ للنفوسِ طلوب

ما نحنُ إلا كالبهائمِ رُتعاً حتى يتاحَ لها الرّدَى المجلوب[2]

إن الشاعر من خلال هذه الصورة يؤكد حتمية القضاء وأنه لا مفر منه، ولكل نفس وقت محدد يقبض على روحها فيه، وهو يشبه الناس في ذلك بالحيوانات التي يذبح كل يوم قسم منها، وتبقى البقية في انتظار موعد ذبحها.

وكذلك فإن الإنسان في الدنيا يرى في كل حين كيف يموت غيره، وهو يعلم أن لا بد من موعد له سوف يتبعهم فيه ويرحل فيه عن الدنيا كما رحل غيره، فيجب على الإنسان أن يعتبر من موت غيره، ولا يصبح كالبهائم التي لا تعتبر من غيرها فترتع في مراعيها حتى يأتي وقت موتها.

ومن المنطلق نفسه نجد شعراء الزهد استغلوا هذا المدخل ورأوا فيه أن الإنسان يستوي مع الحيوان في كسب الرزق، ومنه:

---

[1] انظر القصة في البيان والتبيين للجاحظ، جـ 2، ص 293.

[2] الصولي، كتاب الأوراق، ص 169.

إِنَّمـا النـاسُ كَالبَهـائِمِ فـي الـرِز ق سَـواءٌ جَهـولُهُم وَالعَلـيمُ

لَـيسَ حَـزمُ الفَتـى يَجُـرُّ لَـهُ الـرِز قَ وَلا عـاجِزاً يُعَـدُّ العَـديمُ[1]

إن تشبيه الشاعر الناس بالبهائم يفيد أن هنالك شيئاً مشتركاً بين الإنسان والحيوان وهو عدم معرفته في الرزق؛ إذ إن الإنسان تميز عن الحيوان بعقله وبعلمه، لكن هذا التميز لن يفيده في التنبؤ بالرزق، وحينها يستوي مع الحيوان، فلا يعلم في الرزق علماً يفوق علم الحيوان، ذلك لأن الرزق من الغيب الذي مهما بلغ الإنسان من العلم في الدنيا لا يستطيع بلوغه.

ويكثر شعراء الزهد من تشبيه الشيب في شعرهم، ومن ذلك ما نجده في شعر الوراق في قوله:

فاجـأكَ مِـن وَفـدِ المَـشيبِ نَـذيرُ وَالـدَهرُ مِـن أخلاقِـهِ التَغييـرُ

فَـسَوادُ رَأسِـكَ فـي البَيـاضِ كَأَنَّـهُ لَيـلٌ تـدِبُّ نُجومُـهُ وَتَـسيرُ[2]

وفي قوله:

مـا الـدُرُّ مَنظومـاً بِأَحـسَنَ مِـن شَـيبٍ يُجَلِّـلُ هامَـةَ الكَهـلِ

وَكَأَنَّـهُ فيـهِ النُجـومُ إِذا جَـدَّ المَـسيرُ بِهـا عَلـى مَهـلِ

لا تَبكِـيَنَّ عَلـى الـشَبابِ إِذا يَبكـي الجَهـولُ عَلَيـهِ لِلجَهـلِ

وَاشـكُر لِـشَيبِكَ حُـسنَ صُـحبَتِهِ فَلَقَـد كَـساكَ جَلالَـه الفَـضلِ[3]

إذ إن الشعر الأسود يمثل الليل والظلام، بينما يمثل الشعر الأبيض (الشيب) النور والضياء، وعليه فإن الشيب أفضل من الشباب لأنه نور، وشعراء الزهد يرونه

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص340.

[2] الوراق، الديوان، ص120.

[3] المصدر نفسه، ص 171.

نوراً لأنه يُحسِّن خُلق الإنسان ويُجَمِّله ويجعلـه يـسير علـى طريـق الهدايـة، فمـن هـذا المنطلق قلب شعراء الزهد الآية ففضلوا الشيب على الشباب.

ومن ملمح النور والظلام ذاته نجد أبـا العتاهيـة يـشبه الـدنيا وأهلهـا بـالظلام، والمتقين هم النور الذي يبدد هذا الظلام:

إنّـا لَفـي ظُلمَـةٍ مِـنَ الحُـبِّ لِلـ دُنيـا وَأهـلُ التُقـى كَواكِبُهـا

مَـن لَـم تَـسَعهُ الـدُنيا لِبُلغَتِـهِ ضـاقَت عَلـى نَفـسِهِ مَـذاهِبُها[1]

فإن أهل التقى هم أشبه بالنور في الدنيا – كما يـرى الـشاعر – لأنهـم هـم مـن ينيرون الطريق للمسلمين من خلال تبيينهم الحلال مـن الحـرام، فيقتـدي بهـم المـسلمون كما يقتدي الإنسان بالنور. وإن الناس غارقون بحب الدنيا وهم بـذلك فـي ظلمـة وكـأنهم يدخلون مكاناً مظلماً، ويحتاجون إلى من ينيـر إلـيهم هـذا المكـان، فيـأتي أهـل التقـى وينيرون المكان، فيخرجونهم من ظلمتهم.

ونجد أبا العتاهية يشبِّه الفرج الذي يأتي بعد الضيق بحل العقال في قوله:

وَاصـبِر عَلـى غَيـرِ الزَمـانِ فَإِنَّمـا فَـرَجُ الـشَدائِدِ مِثـلُ حَـلِّ عِقـالِ[2]

إذ إن وجه الشبه بين الأمرين هو السهولة والسرعة، فـإن انفـراج الهـم سـهل إذا أراد الله عز وجل ذلك، فيكون سريع المجيء. ولذلك شبهه بحل العقال.

ونجد التشبيه يدخل في أغـراض شـعر الزهـد كلهـا، ويحـوي آدابـاً إسـلامية وأحكاماً ووصايا دينية متعددة كما نرى في قصيدة محمد بن يسير الرياشي:

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص50.

(2) المصدر نفسه، ص284.

وإن قُلتَ فاعلم ما تقولُ فإنّه | إلى سامعٍ ممن يُغادي وآثر
فإنك لا تستطيعُ ردّ مقالة | شأتك وزلّت عن فُكاهة فاغر
كما ليس رامٍ بعد إرسالِ سَهمه | على ردّه قبل الوقوعِ بقادر
إذا أنت عاديتَ الرجالَ فلا تزل | على حذرٍ لا خيرَ في غيرِ حاذر
ومن لا يصانع في أمورٍ كثيرةٍ | يضرّس بأنياب ويوطأ بحافر
ترى المرءَ مخلوقاً وللعين حظّها | وليس بإحناء الأمور بخابر
فذاكَ كماءِ البحرِ لست مُسيغه | ويُعجبُ منه ساجياً كلُّ ناظر
وتلقى الأصيلَ الفاضلَ الرأي جسمه | إذا ما مشى في القومِ ليس بِقاهر
كذلك جفنٌ عن طول مكثه | على حد مفتوق الغرارين باتر
وعاش بعينيه لما لا يناله | كساعٍ برجليه لإدراك طائر
ومستنزل حرباً على غيرِ ثروةٍ | كمُقتحمٍ في البحرِ ليس بماهِر
وملتمس وداً لمن لا يَوده | كمعتذرٍ يوماً إلى غيرِ عاذِر
ومتخذ عذراً فعاد ملامةً | كوالي اليتامى ما لهم غيرُ وافِر
فسارع إذا سافرت في الحمدِ واعلمن | بأنّ ثناء الركبِ حظّ المُسافِر
وطاوعهم فيما أرادوا وقل لهم | فدىً للذي رمتم كلال الأباعِر
فإن كنت ذا حظٍّ من المال فالتمس | به الأجر وارفع ذكرَ أهلِ المقابِر
فإني رأيتُ المالَ يفنى وذكره | كظلٍّ يقيك الظلّ حرّ الهواجِر[1]

تتكون قصيد الرياشي من أحكامٍ وقواعد متنوعة ينتظمها شيء واحد، وهو رؤية الشاعر في تلك الأمور. إذ يدعو إلى ضرورة حفظ الجار وحفظ النفس

[1] الرياشي، محمد بن يسير، مجموع شعره، ص118. والغرارين: حد السيف أو الرمح ونحوه، انظر، لسان العرب، مادة: غرر.

واللسان، ويحث على الصدقات، وغيرها. ولقد بنيت القصيدة كلها على التشبيه وهذا ما جعل الباحث يستعرضها كلها.

فيشبه الكلام الذي يخرج من الإنسان بالسهم إذا مرق من القوس فلا مرد له. ويستمد هذه الصورة من صورة انطلاق السهم، إذ لا رجوع له، وهذه الوصية من شأنها أن تدعو لأن يحفظ الإنسان لسانه، فلا يبادر بالخطأ في القول، وأن يحذر مما يقول.

وكذلك يرى الشاعر أن من يعادي الناس ويبقى على ذلك، ويُكِّنُ المعروف، ويبدي للناس خلاف ما يخفي كماء البحر الذي يعجب من رآه، لكنه في الحقيقة ليس صالح للشرب، فمظهره جميل لكن مخبره مناف لمظهره، وهذا هو المنافق الذي يظهر شيئاً ويبطن خلافه. وهو بذلك يصبح مثل السيف القديم الذي يبلى وهو داخل غمده إذ لا فائدة منه، فالذي يراه وهو في غمده يعجب به، لكنه عندما يعلمه على حقيقته يقل مقداره في نفسه. وكذلك فإن من اتصف بهذه الصفة (النفاق) قد تراه فتعجب به لما يبديه لك من مظهر، لكنك حين تجربه تجده على غير ذلك.

ومن الأحكام التي انطوت عليها القصيدة أن من يأمل نفسه أبعد الآمال، ويبالغ في تخيلاته، يشبه الذي يسير على قدميه ويريد أن يسابق طائراً. والصفة المشتركة بينهما هي عدم النوال أو الظفر بالشيء المراد، فإن الذي يسابق طائراً وهو ماشٍ على قدميه لن يستطيع مجاراة هذا الطائر. وهذا حال الإنسان الذي يسابق الآمال ولا ينال منها إلا ما قُدِّر له، وهذه الصورة تحمل نصيحة يدعو الشاعر من خلالها بضرورة الحد من الآمال البعيدة، وأن يأمل الإنسان آمالاً ممكنة التحقق، وأن يجعل آماله مرتبطة بالآخرة وأن تكون الآخرة أكبر همه، وعليه أن يعتقد أن تحقيق الآمال في الآخرة غير بعيد.

ويشبه الشاعر الإنسان الذي يسير في الدنيا بلا هدف أمامه أو غاية بالذي يريد أن يقتحم البحر وهو لا يجيد السباحة. والمستفاد من هذه الصورة هو ضرورة أن يحدد المسلم هدفه في الدنيا وأن يرسم له طريقاً يسير عليه.

وإن من يكف عن فعل ما ثم يعود عليه ويعمله كالذي يتولى اليتامى ويتكلفهم وليس عنده مال ينفقه عليهم، فتصبح كفالته بلا فائدة. ويرى أن المال الذي يتصدق به الإنسان يشبه الظل الذي نتظلل به من الحر. وهذا يحث على الصدقة والإنفاق في سبيل الله، وأن ذلك فائدته عظيمة تعود على الإنسان بالنفع، كما ينتفع الإنسان من الظل في يوم مشمس.

إنها وصايا عامة تحمل أفكاراً تدعو جميعها إلى ضرورة حفظ النفس وتزكيتها، ولقد قدمها الشاعر من خلال استخدامه أسلوب التشبيه الفني، وكانت الصور مركبة بعضها على بعض، آخذة بأطراف بعضها، واستطاعت أن تشكل مشهداً عاماً يوضح رؤية شاعر نظر إلى دنياه بعين الزهد فوجد فيها ما حاول أن يبثه من خلال أسلوب التشبيه الفني، وإن جميع تلك الصور مصدرها الدين الإسلامي، وجميعها مما يأمر به الإسلام.

ب. الاستعارة:

وهي القسم الثاني من أقسام الصورة الفنية التي تتطرق إليها الدراسة. والاستعارة تعتمد على التشبيه لكنها ترتفع فوقه بدرجات، إذ لم تعد الصورة هنا تقتصر على تشبيه أمر بآخر، وفيها يتخلص الشاعر من بدائية التشبيه لينطلق في رحاب الخيال[1]، وهي من أدق أساليب البيان تعبيراً وأرقها تأثيراً، وأجملها تصويراً، وأكملها تأدية للمعنى[2].

والاستعارة، في اللغة من العاريّة، والعارة ما تداولوه بينهم، وأعاره الشيء وأعاره منه وعاوره إياه. والمعاورة والتعاور هي المداولة، واستعار، طلب الشيء، واستعاره منه طلب منه أن يعيره إياه[3]. فالمعنى اللغوي يشير إلى أخذ شيئاً من شيء آخر لمنفعة أو حاجة، فلا يعار إلا الشيء الذي له قيمة.

وفي الاصطلاح، هو فن بلاغي يقوم على استعمال اللفظ في غير ما وضع له، أو نقل اللفظ لمعنى غير المعنى الذي عرف به لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه لوجود قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي[4]. وفيها يحل المعنى الجديد مكان المعنى السابق ويأخذ أوصافه وحكمه.

---

(1) انظر، ساعي، أحمد بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1/ 1984، ص 85.

(2) انظر، عباس، فضل حسن، البلاغة، فنونها وأفنانها، ص 163.

(3) انظر، لسان العرب، مادة: عور.

(4) انظر، الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 285، وعباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 163.

ويتداخل مصطلح التشخيص مع الاستعارة، إذ ليس من ثمة مبرر لفصل المجاز والاستعارة عن التشخيص[1]، فالتشخيص يعتمد على بث الروح والحركة في الجمادات وإنزالها منزلة الإنسان أو الحيوان ونحوه، وهو بذلك جزء من الاستعارة.

" فالتشخيص من الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشعراء في استخدامهم للتصوير الاستعاري لنقل تجاربهم وانفعالاتهم"[2]، فحين تشخص الجماد في صورة الحي تكون قد استعرت له من صفات ذلك الحي.

وتقسم الاستعارة إلى تصريحية ومكنية، فالتصريحية هي التي يصرح فيها بالمشبه به، والمكنية هي التي لا يذكر فيها المشبه به. وهي بذلك تنبع من التشبيه، أو قد يكون التشبيه هو الأصل والاستعارة هي فرع من هذا الأصل[3].

ولاقى مبحث الاستعارة الاهتمام من النقاد منذ القدم، وأدرك القدامى قيمتها في البناء الشعري، ولكن بتفاوت فيما بينهم، يختلف باختلاف نظرتهم وتلقيهم، وهذا هو حال كثير من الفنون البلاغية والفنية[4]. وكان يغلب على رؤيتهم تجاهها، تقسيمها

---

(1) انظر، بكار، يوسف، حفريات من تراثنا النقدي، دار الرائد ودار المناهل، بيروت – لبنان، ط1/ 2007م، ص 85.

(2) أبو العدوس، يوسف، سيكولوجية الاستعارة، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مجلد 11، عدد 4/ 1989م، ص 42.

(3) انظر، بكار، يوسف، حفريات من تراثنا النقدي، ص 86.

(4) للاطلاع على بعض آراء القدامى في الاستعارة، انظر: الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط 7/ 1998م، جـ 1، ص 153، وانظر، ثعلب، قواعد الشعر، حققه وقدم له وعلق عليه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2/ 1995م، ص 53، وانظر ابن المعتز، البديع، اعتنى بنشره اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الحيرة، بيروت، ط3/ 1982م، ص 3، وانظر، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص174، وانظر الآمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، 1959م، ص 134، وانظر، الرماني، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف – مصر، ص 83، وانظر العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص167، وانظر، ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص154، وانظر ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن

إلى استعارة مقبولة واستعارة غير مقبولة، والوقوف على أهمية جلاءها والوضوح فيها.

ويمكن القول إن النقد الحديث توسع في مبحث الاستعارة من حيث نظرته إليها بوصفها عنصراً من عناصر شعرية النص الأدبي. واعتبارها من أعمدة الصورة الفنية، فهي ليست زينة بل هي جزء أساسي من نظرية المعنى[1].

وتتشكل الاستعارة من محورين هما الأفق النفسي وحيوية التجربة الشعورية، والحركة اللغوية الدلالية التي تنشأ من تفاعل الكلمات وتركيبها في الجملة[2]. ولها قيمة فنية كبيرة في النص، إذ تجعل الحياة في الجماد، وتنطق الصامت، فتعكس الصورة المختزنة في نفسية الأديب، وهي بذلك بعيدة عن الكذب أو المبالغة لأنها تعتمد على علاقة التشبيه.

وكثر البناء الاستعاري في شعر الزهد في هذا القرن، وتجلت الاستعارة بتجليات متنوعة حملت الغاية الشعرية، وجاءت بأسلوب تأثيريٍّ بقالب فنيٍّ جميل. ومن تجلياتها ما نجده في قول محمد بن أبي العتاهية:

يا واضِعَ الميّت في قبرِهِ خاطبكَ القبرُ فلم تفهم[3]

الشعر وآدابه ونقده، جـ1، ص235، وانظر الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص21، وما بعدها، وانظر ابن الأثير، المثل السائر، جـ2، ص75، ص 83، وانظر، القزويني، جلال الدين الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، ضبط هوامشه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، ط1/ 2003م، ص 212، وأيضاً للاستزادة، انظر، الصاوي، أحمد، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين دراسة فنية تاريخية، دار المعارف بالإسكندرية، 1988م، إذ درس الاستعارة بشكل تفصيلي عند النقاد العرب القدامى وقسمها من حيث: بحوث اللغويين والرواة وبحوث النقاد والبلاغيين وبحوث مدرسة المتكلمين.

[1] انظر، ناصف، مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، مطبعة دار القلم، القاهرة 1965م، ص 84.

[2] انظر، الداية، فايز، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت _ لبنان، ودار الفكر بدمشق _ سورية، ط2/ 1996م، ص114.

[3] المرزباني، معجم الشعراء، تهذيب، سالم الكرنكوى، عنيت بنشره مكتبة القدس، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، ص432، والصفدي، صلاح الدين، الوافي بالوفيات، تحقيق واعتناء أحمد الأرناؤوط وتركي

جاءت الاستعارة، هنا بأسلوب فني جميل، واستطاعت أن تأتي بالمعنى المطلوب من خلال استنطاق الجماد، فالشاعر في هذا البيت جعل من القبر أو اللحد الجماد – وهو الجزء من القبر الذي يوضع فيه الميت – إنساناً يتحدث ويخاطب الذي يراه. هذا الخطاب يتمثل في العبرة والموعظة التي تتشكل من خلال رؤية الإنسان للقبر، إذ يتذكر أن مصيره إليه، فكأن القبر يخاطب الإنسان ويقول له بأن هذا هو مصيرك.

وهذه الاستعارة تشير إلى الحالة النفسية التي يشعر بها الإنسان حينما يأتي المقبرة للدفن، فالإنسان في هذا الوقت يصبح يتخيل نفسه مكان المتوفى فتسيطر عليه أجواء نفسية خاصة يشعر فيها بضرورة الالتزام بأوامر الدين ونواهيه، ويشعر بدنو الموت وأنه حق وسيمر به الجميع، فتستثار مشاعره، "وتؤكد النظرية الانفعالية للاستعارة على قدرة الاستعارات في إثارة المشاعر والتأثير على العواطف بشكل واضح، وبالتالي فإن وظيفة الاستعارة ليست نقل معلومات إلى المستمع، وإنما تذهب إلى ما وراء اللغة الحرفية في قوتها وفعاليتها، لتؤثر على المشاعر والعواطف"[1]، ومن هذا المنطلق انطلق الشاعر لكي يستحضر هذه الأجواء النفسية، بحيث يوصل رسالته إلى كل إنسان مر بهذه الحالة، فالشاعر استغل هذا الشعور من خلال الدفقات الإيمانية التي يمر بها الإنسان عند رؤية القبر.

وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط2000/1م، جـ2، ص 150، وفيه خاطبك اللحد بدل خاطبك القبر.

(1) أبو العدوس، يوسف، سيكولوجية الاستعارة، ص 36.

ومن الاستعارات التي تتعلق بخطاب القبر لابن آدم ما نجده في أبيات أبي العتاهية:

إنِّي سَأَلْتُ القَبرَ ما فَعَلَتْ بَعدي وُجوهٌ فيكَ مُنعَفِرَه
فَأَجابَني صَيَّرتُ ريحَهُمُ تُؤذيكَ بَعدَ رَوائِحٍ عَطِرَه
وَأَكَلتُ أَجساداً مُنَعَّمَةً كانَ النَعيمُ يَهُزُّها نَضِرَه
لَم أُبقِ غَيرَ جَماجِمٍ عَرِيَت بيضٍ تَلوحُ وَأَعظُمٍ نَخِرَه[1]

يعقد الشاعر في هذه الأبيات حواراً بينه وبين القبر، فيسأل القبر ويتمثل له القبر إنساناً يجيبه، وذلك بعد أن أنسنه وبث فيه الروح. وما هذا الحوار الذي يدور بين الشعراء والقبر إلا قناع فني يبوح بمرارة الحياة التي مآلها الموت والفناء[2].

إن ما باح به القبر من خلال الحوار السابق يضع السائل أمام مشهد مخيف مرعب عن حال الناس الذين ماتوا من قبل ووضعوا في القبر، فهذا حالهم بعد مدة من الزمن. فقد قلب القبر حالهم؛ إذ حوّل ريحهم من الريح الطيبة في الحياة، إلى ريح سيئة يكرهها الحي، وأكل أجسادهم وفتتها بعد أن كانت تنعم في الحياة فكانت نَظِرة، ولم يبق منهم سوى الجماجم العارية والعظام النخرة.

إن غاية الشاعر من خلال هذا الحوار تتلخص بأن هذا هو مصير الإنسان في القبر، إذ فيه تتبدل الأحوال، وهو مصير طبيعي، إذ لا نجد في القبور القديمة سوى عظام أو بقايا عظام. وهذه الاستعارة رسمت صورة تعبيرية استطاعت أن تجذب المتلقي وتشعره بعظيم الموقف بعد الموت.

لقد حَذَّر شعراء الزهد كثيراً من الغرور بالدنيا، ودعوا في أغلب شعرهم إلى عدم إعطائها أكثر مما يجب. وذلك جعلهم يشخصونها في خطابهم لها.

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص 176- ص177.

(2) انظر، القريوتي، محمد، التجريد في حماسه أبي تمام، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية الزرقاء، الأردن، 2011م، ص 64.

ومن ذلك أبيات القاسم بن يوسف:

تَذُمُّ دنيانَا وقد أفصَحت بمنطقٍ عن نفسها تُعربُه
ما تهبُ الدنيا لأبنائها من ملبسٍ فهي غداً تَسلُبُه
والحمدُ والأجرُ معاً خير ما يدّخر الإنسانُ أو يكسبه[1]

وكذلك أبيات محمد بن وهيب الحميري:

وقد ذَمّتِ الدنيا التيّ نعيمَها وخاطبني أعجامُها وهو مُعرِبُ
ولكنّني منها خُلقت لغيرها وما كنتُ منه فهو عندي مُحَبّبُ[2]

إن كلام الدنيا لأهلها كما يتمثل في الأبيات، يدعوهم إلى ضرورة تركها، فالدنيا تتحدث عن نفسها وتصف حالها لمن يطلبها، فتدعوه إلى عدم مرافقتها والاحتفال بها، فقد أظهرت الدنيا من خلال كلامها جوانبها السيئة التي تنفر الناس عنها.

ومن ذلك أبيات أبي العتاهية:

إنَّ الفَناءَ منَ البَقاءِ قَريبُ إنَّ الزَمانَ إذا رَمى لَمُصيبُ
إنَّ الزَمانَ لِأَهلِهِ لَمُؤَدِّبٌ لَو كانَ يَنفَعُ فيهِمُ التَأديبُ
صِفَةُ الزَمانِ حَكيمَةٌ وَبَليغَةٌ إنَّ الزَمانَ لَشاعِرٌ وَخَطيبُ
وَأَراكَ تَلتَمِسُ البَقاءَ وَطولُهُ لَكَ مُهرِمٌ وَمُعَذِّبٌ وَمُذيبُ
وَلَقَد رَأَيتُكَ لِلزَمانِ مُجَرِّباً لَو كانَ يُحكِمُ رَأيَكَ التَجريبُ
وَلَقَد يُكَلِّمُكَ الزَمانُ بِأَلسُنٍ عَرَبِيَّةٍ وَأَراكَ لَستَ تُجيبُ
لَو كُنتَ تَفهَمُ عَن زَمانِكَ قَولَهُ لَعَراكَ مِنهُ تَفَجُّعٌ وَنَحيبُ
أَلحَحتَ في طَلَبِ الصِبا وَضَلالِهِ وَالمَوتُ مِنكَ وَإِن كَرِهتَ قَريبُ[1]

---

(1) الصولي، كتاب الأوراق، ص170.

(2) الأصفهاني، الأغاني، جـ 19، ص71،

تبين الأبيات مدى تجربة الإنسان للزمان وخبرته به، "وخلاصة تجارب الشاعر العربي للزمان بعد طول تأمله وتجاربه له تتضح في الحقيقة القوية المروعة وهي أن الحياة ستنتهي بالموت الأكيد، حيث يحس دائماً بأنه قريب من الموت وبعيد عنه، وأن فكرة الزمن كانت تمده بأكبر عناصر التوتر وكانت مرادفة لبكاء الإنسان"[2]. لذلك فإن نتيجة خبرة الشاعر للزمان أكدت له الفناء المحقق. ومن هنا انطلق شعراء الزهد بفكرة أن الزمان يتحدث عن نفسه، فيخبرنا بأنه مؤكد الرحيل، عاجلاً أم آجلاً.

ولذلك تمتلئ الأبيات بالاستعارات المبنية على التشبيه؛ إذ يجعل أبو العتاهية الزمان مؤدباً لأهله كالمربي أو نحوه، الذي من شأنه تأديب من هم تحت أمرته وتعليمهم الأخلاق الطيبة، فالزمان يؤدب الناس لكنهم لا ينفع فيهم هذا التأديب – كما يقر الشاعر–، فلا يعتبرون من حوادث الزمان التي هي وسيلة الزمان في التأديب.

إن الشاعر يصور الزمان بالشاعر والخطيب، ومن المعروف أن الشاعر والخطيب يتبعان أفضل الوسائل ولا ينطقان إلا الحكمة وذلك لجذب المتلقين، ويختاران أفضل الأساليب لإيصال مرادهم، وهذا ما جعل الشاعر يستعير للزمان هذه الصفة، فيجعل الزمان كالشاعر أو الخطيب في أسلوب إبلاغه.

وهذا ما جعله يقول بأن الزمان يكلمنا بلسان عربي لكننا لا نفهم ما يقوله، ولو كنا نفهم ما يقوله الزمان لأصابنا التفجع والبكاء على أنفسنا لهول ما يخفيه الزمان. وفي الحقيقة أننا لا نريد أن نفهم ما يقوله الزمان وذلك بعدم استجابتنا لأقواله، لأن كلامه مفهوم (بألسن عربية ...) .

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص27.

[2] سنجلاوي، إبراهيم، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، منشورات مكتبة عمان_ الأردن، 1985م، ص117.

وهذا شبيه بقوله:

نَعَتْ نَفْسَها الدُّنيا إلَينا فَأَسمَعَت   وَنادَت أَلا جَدَّ الرَّحيلُ وَوَدَّعَت

عَلى النّاسِ بِالتَّسليمِ وَالبِرِّ وَالرِضا   فَما ضاقَتِ الحالاتُ حَتّى تَوَسَّعَت[1]

لقد جعل الشاعر الدنيا إنساناً أو امرأة تنعى نفسها وتخاطب أهلها بأنها مسفرة مودعة، وأن على الإنسان أن يعلم ذلك، ويتأكد من أن رحيل الدنيا وشيك وقريب. والدنيا هنا كالإنسان الذي شعر بقرب وفاته، لذلك بدأ يُشعر من حوله بذلك الرحيل لكي يعدو العدة ويجهزون أنفسهم لذلك.

وفي هذا يقول القاسم بن يوسف:

أَلا أَيَّتُها النَّفسُ الَّتي المَوتُ مُلاقيها

دَعي الدُّنيا لِمَن نافَسَ في الدُّنيا يُقاسيها

أَلَم يَأنِ لِذي الشَّيبَةِ أَن يَنهاهُ ناهيها

فَقَد أَسمَعَ داعيها وَقَد أَفصَحَ ناعيها[2]

فإن الشاعر أعطى للدنيا صفة الفصاحة، وهي بذلك قادرة على إيصال مرادها إلى الناس بأفضل الطرق، كونها تختار من الكلام فصيحة، وبالتالي فإن خطابها واضح ومفهوم للناس جميعهم.

ويقول أبو تمام:

أَلِلعُمرِ في الدُّنيا تُجِدُّ وَتَعمُرُ   وَأَنتَ غَداً فيها تَموتُ وَتُقبَرُ

تُلَقِّحُ آمالاً وَتَرجو نَتاجَها   وَعُمرُكَ مِمّا قَد تُرَجّيهِ أَقصَرُ

وَهَذا صَباحُ اليَومِ يَنعاكَ ضَوؤُهُ   وَلَيلَتُهُ تَنعاكَ إِن كُنتَ تَشعُرُ[1]

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص70.

(2) الصولي، الأوراق، ص201.

فإن الصباح والليل من أقسام الزمان، وقد استنطقهما الشاعر ليخبرا الإنسان بقرب وفاته، فينعيانه، لعله أن يستعد لذلك. وهذا النعي جاء عن طريق الأيام والليالي، لأن عمر الإنسان ينقص في كل يوم وليلة، وكل يوم ينقضي يقترب فيه أكثر من يوم موته، لذلك فكل طلوع شمس أو غيابها يحمل رسالة تنبيهية للغافل عن الموت بأن يومه اقترب، وكأن الأيام والليالي تتكلم وتقول له ذلك.

ومن ذلك أيضاً أبيات ابن المعتز:

قَد عَضَّني صَرفُ النَوائِب وَرَأَيتُ آمالي كَواذِب

وَالمَرءُ يَعشَقُ لَذَّةَ الدُنيا فَتَعقُرُهُ المَصائِب

وَإِذا تَفَوَّقَ دَرَّها رَفَضَتهُ حينَ يَلَذُّ شارِب

وَأَطَلتُ تَجريبي لَها لَو كُنتُ أَطمَعُ بِالتَجارِب[2]

فابن المعتز يصور الدنيا بالفتاة التي يعشقها الإنسان ويبقى دائماً مشغولاً بالتفكير بها، وهمه الظفر بها. وهذا هو حال الإنسان العابد للدنيا فإنها أكبر أمنياته، لكن الدنيا لا تبادله هذا الحب ولكنها تعقره أي ترميه بالمصائب، فتهلكه وتقضي عليه، ومصائب الدنيا هي حوادثها التي تصيب الإنسان، وهي سهام الدنيا وأداتها في الخلاص من محبيها.

إن نوائب الدنيا تزجر الإنسان وتنهاه وتصرفه عن حبها، وكأنها تقضمه بأسنانها، إذ جعل للدنيا أسنانا، وبأسنانها تلك تدافع عن نفسها وتصرف من جاءها لكي يظفر بها، والشاعر بذلك استعار للدنيا أوصافاً بشرية حيث جعلها كالفتاة، والإنسان اللاهي في الدنيا كالذي يجري

---

(1) أبو تمام، الديوان، جـ2، ص460.

(2) ابن المعتز، الديوان، ص39- ص40.

وراء هذه الفتاة، ولكنها تحاول أن تبعده عنها من خلال استخدام وسائل عدة كالأسنان التي تقضم بها من حاول الاقتراب منها.

وهذا يتصل مع قول ابن الرومي:

مـــا آنـــسَ الإنـــسانَ بالــــ دُنيــــا الــــدَّبوبِ لــــه المُدبَّـــة

تغـــــدو عليـــــه عَـــــدُوَّةً ويَعـــــدُّها أمّـــــاً وحِبَّـــــة[1]

فالإنسان الذي يتمسك بالدنيا يبدو لها محباً، فيجعلها كأمه أو محبوبته، لكن الدنيا تريه من المصائب والمآسي والعثرات، ما يجعله يتصورها كالعدو الذي يريد أن ينتقم من عدوه.

ونجد الشافعي يتفق مع ابن المعتز في استعارته التي يجعل فيها للدنيا أسناناً؛ إذ يقول:

إذا لَـم تَجـودوا وَالأُمـورُ بِكُـم تَمضي وَقَـد مَلَكَـت أَيـديكُمُ البَـسطَ وَالقَبـضا

فَمـاذا يُرَجّـى مِـنكُمُ إِن عَـزَلتُمُ وَعَـضَّتكُمُ الـدُنيا بِأَنيابِهـا عَـضّا

وتَـسترجِعُ الأَيّـامُ مـا وَهَبَـتكُمُ وَمِـن عـادَةِ الأَيّـامِ تَـستَرجِعُ القَرضـا[2]

ويقول ابن المعتز:

مُـسَهَّدٌ فـي ظَـلامِ اللَيـلِ أَوّاهُ عَـضَّتهُ لِلـدَهرِ أَنيـابٌ وَأَفـواهُ

إِن كـانَ يُخطِـئُ سَـمعي مـا أُقَـدِّرُهُ فَلَيسَ يُخطِـئُ مـا قَـد قَـدَّرَ اللَـهُ[3]

فجعل الشافعي وابن المعتز للدنيا أسناناً وأنياباً، ولا أسنان للدنيا أو أنياب ولكنهم استعاروها لها، لكي يدللوا على فكرة أن الدنيا تبقى تَعِظُ الإنسان وتحذره، وترميه بمصائبها، وكأنها تعُضُّه عَضّاً.

---

(1) ابن الرومي، الديوان، جـ1، ص178.

(2) الشافعي، الديوان، ص71.

(3) ابن المعتز، الديوان، ص422.

وكذلك من الاستعارات المكررة أن جعل شعراء الزهد الأيام طالبة للإنسان تريد القضاء عليه، كما في قول أبي تمام:

تُحاوِلُ شَيئاً قَد تَوَلّى فَوَدَّعا وَهَيهاتَ مِنهُ أَن يَعودَ فَيَرجِعا

خَشُنتَ عَلى التَأديبِ فَهماً وَمَنطِقاً وَلِنتَ عَلى الأَيّامِ لَيتاً وَأَخدَعا

وَأَقبَلَتِ الأَيّامُ تَرتادُ مَصرَعاً لِجَنبِكَ فَارتَد إِذ تَيَقَّنتَ مَضجَعا[1]

إن شعراء الزهد من خلال استعاراتهم التي استعاروها للدنيا أو الأيام، وضعونا أمام صراع حقيقي بين الدنيا، وبين طالبها، فإنه يبقى يطلبها وهي تتمنع عنه.

ووصل شعراء الزهد في تشخيصهم للدنيا بأن جعلوها فتاة، وجعلوا الذي يبحث عن ملذات الدنيا، كالرجل الذي يريد أن يخطب تلك الفتاة، وإن الذي يهتم بالدنيا على حساب الآخرة سيقترن بها كقران الزواج، كما يرى أبو العتاهية في قوله:

يا خاطِبَ الدُنيا إِلى نَفسِها تَنَحَّ عَن خِطبَتِها تَسلَمِ

إِنَّ الَّتي تَخطُبُ غَرّارَةٌ قَريبَةُ العُرسِ مِنَ المَأتَمِ[2]

فإن الذي يتزوج الدنيا لا يجد معها الراحة فإن لها في كل يوم مصيبة (وهي المصائب التي تطرأ على الإنسان). ففي كل يوم يصيب الإنسان شيءٌ من نوائب الدنيا حتى إذا بقي متمسكاً بها فإنها سوف تقتله كالزوجة التي تقتل زوجها. وقتل الدنيا لأزواجها هو من خلال ما يتعرضون له من مصائب مصدرها حب الدنيا (الزوجة كما بينها أبو العتاهية).

---

(1) أبو تمام، الديوان، جـ2، ص462.

(2) المصدر نفسه، ص122 .

فلذلك دعا شعراء الزهد إلى ضرورة ترك الدنيا كما يبدو في قول البحتري:

وَلَـــم أرَ كَالـــدُنيا حَليلَـــةَ وامِـــقٍ مُحِـبٍّ مَتـى تَحـسُن بِعَينَيـهِ تَطلُـقِ[1]

فيشخص البحتري الدنيا ويجعلها زوجة لمن يتبعها من الناس، ولكن هذا الزواج لا يدوم وينتهي بالطلاق بسبب ما يرى زوجها (الدنيا) منها، فالطلاق في العادة لا يكون إلا لسبب كبير، وعندما لا يبقى حل إلا الانفصال.

ومن المعلوم أن الطلاق لا يكون إلا بين الزوجين من الجنس البشري، لكن للعلاقة التي تبدو بين الإنسان الراغب للدنيا على حساب الآخرة، والقران في الزواج، جعل الشعراء الزهاد تلك العلاقة كعلاقة الزوجين، وأنزلوها بمنزلتها، والرابط بين الاستعارة هو حب الإنسان للدنيا كما هو حب الزوجين.

إن البحتري من خلال استعارته تلك للدنيا يحاول أن يغير في مجرى توقع المتلقي، وذلك بقوله إن الدنيا كلما زادت جمالاً وحلاوة وقع الطلاق بينها وبين زوجها، وهذا على خلاف ما استقر في ذهن المتلقي، الذي تخمر في ذهنه أن الشيء كلما اكتمل زاد حلاه فزادت قيمته في نفس صاحبه وتمسك به أكثر، لكن الشاعر في بيته هذا يرى غير ذلك، فكلما زاد حب الإنسان للدنيا قل مقدارها في نفسه فأراد التخلص منها، لأنه كلما طالت مدة الاقتران كثرة المشاكل (الذنوب)، فالإنسان يعلم أن زيادة هذا الحب هي السبب في هلاكه.

وهذه الدهشة التي أحسها المتلقي أصبحت من وسائل الجمال الفني للنص، "فإن المتلقي يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب، وإذا كانت المشابهة مما لا ينزع إليه الخاطر،

---

[1] البحتري، الديوان، ص 1549. والوامق هو المحب، انظر، لسان العرب مادة: وَمَقَ.

ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر، فإنها من المنطقي أن تثير دهشة القارئ واستغرابه. فإذا تحققت الدهشة والاستغراب تحقق الإعجاب والاستطراف"[1]. فتحقق الاستعارة المزج بين الحقائق المتباعدة ظاهرياً[2]، إذ يتلمس بعد تلك الدهشة جمال الاستعارة، وشعريتها في الأبيات.

ومن خلال أسلوب التشخيص ذاته، يدعو الشافعي إلى ترك الدنيا، وذلك في قوله:

يا مَن يُعانِقُ دُنيا لا بَقاءَ لَها ... يُمسي وَيُصبِحُ في دُنياهُ سَفّارا

هَلّا تَرَكتَ لِذي الدُنيا مُعانَقَةً ... حَتّى تُعانِقَ في الفِردَوسِ أَبكارا

إِن كُنتَ تَبغي جِنانَ الخُلدِ تَسكُنُها ... فَيَنبَغي لَكَ أَن لا تَأمَنَ النارا[3]

إن معانقة الدنيا كما تبدو في الأبيات تكمن في اللهث وراء ملذاتها وتفضيلها على الآخرة، فيدعوا الشافعي من يعانق الدنيا بأن يتخلى عنها ويستبدلها بالحور العين يوم القيامة. وما استحضار الشافعي لكلمة المعانقة التي ارتبطت هنا بالمرأة إلا ليدل على الفرق بين الدنيا والآخرة، وأن فضل الآخرة يفوق فضل الدنيا. فإن معانقة الدنيا طريق إلى النار، بينما مفارقتها طريق إلى الجنة، وبالتالي الظفر بالحور العين، فإن الحور العين جزء من الجنة ومن موجوداتها، وبالتالي لا يظفر بهن إلا من دخل الجنة.

---

(1) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص190.

(2) انظر، غريب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2/ 1983م، ص89.

(3) الشافعي، الديوان، ص55.

ومن الاستعارات أيضاً قول أبي العتاهية:

يــا ذا الَّــذي إتَّخَــذَ الزَمــانَ مَطِيَّــةً وَخُطــا الزَمــانِ كَثيــرَةُ العَثَــراتِ

مــاذا تَقــولُ وَلَــيسَ عِنــدَكَ حُجَّــةٌ لَــو قَــد أَتــاكَ مُــنَغِّصُ اللَــذّاتِ[1]

إن الشاعر هنا يجعل الزمان كالمطية (الدابة التي يركبها الإنسان، وصفة الدابة هنا أنها كثيرة العثرات). إذ لا يمكن أن يطمئن الإنسان إلى ركوبته هذه لكثرة عثراتها. فيبدو للمتلقي للوهلة الأولى أنه لا يوجد رابط للاستعارة بين الكلمات، لكنه حينما يدقق النظر يجد أن الشاعر جعل الزمان كالدابة كثيرة العثرات فتعثر بالذي يركبها، فلا يصل إلى غايته منها ولا مبتغاه. وهذه هي العلاقة التي جاء بها الشاعر بين المطية والزمان. فإن الإنسان الذي يركن إلى الدنيا ويرى أن فيها منتهى أمله يكون كالذي يركب دابة كثيرة العثرات ويريد منها أن توصله إلى ما يريد. فقد تكون الاستعارة بين كلمات غير مرتبطة مع بعضها بشكل مألوف، وهذا يسمح بإنتاج استعارات مختلفة وجديدة[2]. كما أنه للاستعارة القدرة على الجمع بين أشياء مختلفة ليست بينها علاقة من قبل، وهي بذلك تساهم في تشكيل الصورة الفنية[3]. وهذا ما وجدناه في استعارة الزمان لأوصاف الدابة. " إذ إن المقومات الجوهرية المشتركة بين الطرفين تقتل الاستعارة"[4]. وهذا ما أعطى الاستعارة هنا بعداً جمالياً أكبر، وذلك نتيجة البعد الجوهري بين دلالة الزمن والدابة.

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص57.

(2) انظر، أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1/ 1997م، ص38.

(3) انظر، لويس، سيسل دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م، ص43.

(4) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 94.

لقد استعار شعراء الزهد للدهر أو الزمان أو الدنيا، أوصافاً إنسانية وحيوانية تدل على الحركة والفعل لكي تكتمل عناصر صورتهم الفنية، فرأيناهم يجعلون للدنيا أنياباً أو لساناً تفصح به عن نفسها. وكذلك فإنهم استعاروا للدنيا أو الدهر يداً تعمل عمل يد الإنسان الطبيعية، وتترجم أفعاله. ومن ذلك:

يقول أبو العتاهية:

لَقَد رَأَيتَ يَدَ الدُنيا مُفَرِّقَةً   لا تَأمَنَنَّ يَدَ الدُنيا عَلى اِثنَينِ[1]

فينسب الشاعر فعل التفريق بين الناس من خلال الموت إلى يد الدنيا، فجعل للدنيا يداً تفرق بها بين الناس، ولذلك لا أمان للدنيا من هذا التفريق.

ويقول أيضاً:

وَلِلدُنيا دَوائِرُ دائِراتٌ   لِتَذهَبَ بِالعَزيزِ وَبِالذَليلِ

وَلِلدُنيا يَدٌ تَهَبُ المَنايا   وَتَستَلِبُ الخَليلَ مِنَ الخَليلِ[2]

فإن اليد هنا هي من تهلك الناس وتفرق بين الخليلين.

ومن ذلك قول القاسم بن يوسف:

ذكرَتْ شيب العِذَارين نـوّار   ليس بالمنكر أن شاب العِذار

أخلَقَ العُمرَ فأبلى جِدّة   أخذت منها الليالي والنّهار

حَدَثٌ لا يطلب الدهر به   ويد الدهر وما تجني جَبَار[3]

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص387.

(2) المصدر نفسه، ص294.

(3) الصولي، كتاب الأوراق، ص179.

فيرى أن فعل الدهر هذا لا يمكن رده، وهذا الفعل يتم من خلال إضفاء صفة بشرية اقترنت بفعل الإنسان وأداتها اليد.

ويقول ديك الجن الحمصي (ت235هـ):

مَا لامْرِئٍ بِيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَدُ ... ولا على جَلَدِ الدُّنيا لَهُ جَلَدُ

طُوبى لأحبابِ أَقْوامٍ أصَابَهُمُ ... مِنْ قَبلِ أنْ عَشِقُوا مَوْتٌ فقدْ سَعِدُوا

وَحَقِّهِمْ إنَّهُ حَقٌّ أَضِنُّ بِهِ ... لأُنْفِدَنَّ لهم دَمْعي كما نَفِدُوا

يا دَهْرُ إنَّكَ مَسْقِيٌّ بكَأْسِهِمُ ... ووارِدٌ ذلكَ الحَوْضَ الّذي وَرَدُوا

الخَلْقُ ماضونَ والأيّامُ تَتْبَعُهُمْ ... نَفْنَى جَميعاً ويبقى الواحِدُ الصَّمَدُ[1]

إن أبيات ديك الجن تشير إلى تسليم الإنسان بالقدر، فلا يملك قوةً فوق قوة الدهر، فلا يستطيع رد ما يأتي به الدهر، فالدهر هنا يدل على القدر.

ويقول أبو العتاهية:

المَرءُ يَطْلُبُ وَالمَنِيَّةُ تَطلُبُه ... وَيَدُ الزَمانِ تُديرُهُ وَتُقَلِّبُه

لَيسَ الحَريصُ بِزائِدٍ في رِزقِهِ ... اللَهُ يَقسِمُهُ لَهُ وَيُسَبِّبُه

لا تَغضَبَنَّ عَلى الزَمانِ فَإِنَّ مَن ... يُرضي الزَمانُ أَقَلُّ مِمَّن يُغضِبُه[2]

إن مطالب الإنسان في الدنيا تقابلها مطالب المنية، فالإنسان يطلب والمنية تطلب أيضاً. ويأتي فعل الزمن بين المطلبين فيدير الإنسان ويقلبه حيث يريد، وكأن الزمان يملك يداً حقيقية يقلب بها الإنسان، فتصبح اليد هي المسئولة عن أفعال الزمان

---

(1) الحمصي، ديك الجن، الديوان، تحقيق أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، د. ت، لبنان، ص96- ص97.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص47.

وتغير الأحوال، ويغلب على هذا التقلب عدم رضا الإنسان بفعل الزمان، وظهر هذا المعنى من خلال الاستعارة، حيث جعل الزمان يرضي الناس أو يغضبهم، فمنح الزمان بعضاً من صفات البشر وقدراتهم. ويقول أبو تمام:

أرى ألِفاتٍ قد كُتِبنَ على راسي بأقلامِ شَيبٍ في مَهارِقِ أنقاسِ
فإن تَسألِيني مَن يَخُطُّ حُروفَهُ فأيدي اللَيالي تَستَمِدُّ بِأنفاسي[1]

إن الشاعر هنا يتحدث عما حل به في مرحلة الشيب، إذ يرى أن خطوط الشيب التي في رأسه كُتِبَت بأقلام بيض، فيجعل للشيب أقلاماً ويجعل أيدي الليالي هي من تمسك بهذه الأقلام وتكتب بها على رؤوس من تخطّى بهم العمر. فاستعار للشيب أقلاماً واستعار لليالي أيدٍ تكتب بهذه الأقلام.

واستعار شعراء الزهد للموت يداً، هي المسؤولة عن قبض أرواح الناس، ومن ذلك بيت أبي العتاهية:

الناسُ في زَرعِ نَسلِهِم وَيَدُ الـ مَوتِ بِها حَصدُ كُلِّ ما زَرَعوا[2]

فإن زرع الناس يكون في التكاثر والتناسل، فيرى الشاعر أن يد الدهر تقضي على ذلك الزرع وهو النسل، وقضاؤها يكون من خلال الموت، وبناءً عليه يرى أن هذا الزرع غير جدير بالاهتمام لأنه لن يدوم وسوف يموت، فهو يؤكد حتمية الموت وسطوته على رقاب العباد.

إن الشعراء حينما يستعيرون للزمان يداً أو للموت أو غيره، إنما يشيرون بهذه اليد إلى أسباب المنية أو حوادث الدهر، فتكون اليد تعبر عمّا يتعرض له الإنسان

---

[1] أبو تمام، الديوان، جـ2، ص461.

[2] أبو العتاهية، الديوان، ص 214.

من أسباب المنايا، إذا إن لكل ميتة سبباً. ولذلك فلا تعارض بين رؤية شعراء الزهد هذه وتعاليم الدين الإسلامي، فهم لا يخرجون باستعاراتهم عن حدود الفكر الإسلامي، بل يتحدثون عن أسباب الموت التي لا ينجو منها أحد.

واستعار شعراء الزهد للموت استعارات متعددة، فبعضهم جعله كالإنسان الذي له وجه ويتكلم، وبعضهم جعله كالغول أو الوحش الذي يهجم على فريسته، وغيرها من استعارات، كان القصد منها التهويل من الموت وساعته.

ومنه ما نجده في قول أبي تمام:

وَشَمِّرْ فَقَدْ أَبدى لَكَ المَوتُ وَجهَهُ وَلَيسَ يَنالُ الفَوزَ إِلّا المُشَمِّرُ

فَهَذي اللَيالي مُؤذِناتُكَ بِالبِلى تَروحُ وَأَيّامٌ بِذَلِكَ تَبكُرُ[1]

تكتسب الاستعارة قيمة أكبر حينما تأتي على هذا الشكل، لأن الشاعر يمارس من خلالها تحولاً دلالياً لسمات إنسانية ليربطها بما هو غير إنساني[2]. فهنا جعل أبو تمام للموت وجهاً كوجه الإنسان. هذا الوجه يطل على الإنسان فيخبره عن قرب رحيله عن الدنيا، فكلمة (وجه) التي استعارها الشاعر للموت، دلت على قرب هذا الموت من الإنسان، فمن المعروف أن وجه الشيء هو أوله، وكذلك حينما نقول عن شيء أنه أطل بوجهه يعني أنه أصبح قريباً، لذلك فحينما يبدو وجه الموت لأحد ما، فإنه يصبح قريباً من الموت.

---

(1) أبو تمام، الديوان، جـ2، ص460.

(2) انظر، ناظم، حسن، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/ 2002م، ص 220.

ومن ذلك أبيات محمد بن يسير الرياشي:

ويـــلٌ لمـــن لـــم يـــرحم الله ومـــن تكـــون النـــار مثـــواه

يـا حـسرتا فـي كـل يـومٍ مـضى يَـــذكِّرُني المـــوت وأنـــساه[1]

إن جعل الموت كالإنسان، وإعطائه صفة التذكر جاء من حالة نفسية عايشها الشاعر، تتمثل بالقلق والحيرة، فنقلت الاستعارة هاجس الشاعر عبر إعطاء شيء معنوي صفات شـيء محسوس. " فيكتسب المجاز الاستعاري قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها الأديب وهذا يتطلب _ تبعاً لتميز تجربة الفنان وتبلورها _ خلق تصورات غير مألوفـة فـي سياق القصيدة أو العمل الفني. ويتشكل العمل الأسلوبي هنا من خلال التركيب اللغوي بعلاقات جديدة فيه وارتباطات بين أطراف الجملة"[2].

فنجد من خلال الاستعارة أن الـشاعر شـخص المـوت، ذلـك الـشيء المعنـوي المحسوس، واستعار له من الصفات البـشرية، وهـي صـفة التـذكر. وإن صـفة التـذكر صفة إنسانية يلجأ إليها الإنسان عند حاجتـه إليهـا. ولقـد ألـصق الـشاعر هـذه الـصفة بالموت، فأصبح الموت هو من يتذكر الإنـسان، وتـذكر المـوت هـذا هـو سـبب الفنـاء والهلاك الذي يحل بالإنسان.

إن استخدام الـشاعر للفعـل المـضارع (يـذكِّرني) الـذي فاعلـه المـوت مـنح الاستعارة قيمة أكبر، إذ جعل الموت مستمراً في التذكر فـلا يغفـل عـن الإنـسان، وهـو متواصل التذكر له، وبناءً على تلك الاستعارة فـإن المـوت حينمـا يمـد للإنـسان بـالعمر

---

(1) الرياشي، محمد بن يسير، مجموع شعره، ص113.

(2) الداية، فايز، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، ص114.

هو غير غافل عنه، ولكنه ينتظر الوقت المقدر لكي ينهي حياة الإنسان فيه، فلذلك لا ينسى الموت أحداً.

ولقد أفرزت تلك الاستعارة موقفين متضادين، هما موقف الإنسان الغافل عن الموت الناسي له، وموقف الموت المتذكر الإنسان دائماً، وهذا يشير إلى غفلة الإنسان في الدنيا ونسيانه الموت وانقطاعه عن الدنيا. وعليه فإن الموت تفوق بصفاته على صفات الكائن البشري، فانتزعت من الموت صفة النسيان، وما هذا التفوق إلا لأن الشاعر _ حينما أعطى الموت هذه الصفات _ يعلم تمام العلم أنها من صفات الله جل وعلا. لذلك فإن الاستعارة هنا تحيي في الإنسان الشعور الدائم بالموت وأهمية الإعداد له، فتخاطب الغافل عنه.

ومن الاستعارات التي جلبها الشعراء للموت ما في أبيات أبي العتاهية:

أَلا يا مَوتُ لَم أَرَ مِنكَ بُدّاً   أَبيتَ فَلا تَحيفُ وَلا تُحابي

كَأَنَّكَ قَد هَجَمتَ عَلى مَشيبي   كَما هَجَمَ المَشيبُ عَلى شَبابي

وَيا دُنيايَ ما لي لا أَراني   أَسومُكِ مَنزِلاً إِلّا نَبا بي

أَلا وَأَراكَ تَبذُلُ يا زَماني   لِيَ الدُنيا وَتُسرِعُ بِاستِلابي

وَإِنَّكَ يا زَمانُ لَذو صُروفٍ   وَإِنَّكَ يا زَمانُ لَذو اِنقِلابِ

وَمالي لَستُ أَحلُبُ مِنكَ شَطراً   فَأَحمَدَ غِبَّ عاقِبَةِ الحِلابِ

وَمالي لا أُلِحُّ عَلَيكَ إِلّا   بَعَثتَ الهَمَّ لي مِن كُلِّ بابِ

أَراكَ وَإِن طُلِبتَ بِكُلِّ وَجهٍ   كَحُلمِ النَومِ أَو ظِلِّ السَحابِ[1]

---

(1) أبو العتاهية، الديوان، ص33.

إن الشاعر في مخاطبته للموت يجعله حيواناً مفترساً فيهجم على فريسته ويتشبث بها ولا يدع لها مجالاً في الإفلات منه، وكذلك هو الموت حينما يهجم على الإنسان، فلا يترك له وسيلة تنجيه منه. ولقد لجأ الشاعر إلى تشبيه هجوم الموت على الإنسان بهجوم الشيب على الشباب، لأن هجوم الشيب شيء ظاهر بارز لا خفاء له، أضف إلى ذلك أن هجوم الشيب شيءٌ سيءٌ يكرهه الإنسان، وهذا شبيه تماماً بالموت الذي يخافه الإنسان ويتقيه، فشبه شيئاً سلبياً بشيء سلبيٍ آخر في محاورته للموت. وحينما فرغ من محاورته للموت انتقل إلى تشخيص الزمان ومحاورته هو الآخر، علّه يجد في تلك المحاورة هدوءاً نفسياً وسكينةً لم يجدها في محاورته للموت، لكنه يعود ويفشل في ذلك حينما يجد أن الزمان هو الآخر يسلبه ويقضي عليه كما فعل الموت. وبذلك فإن الموت يتحد مع الزمان فيشتركان في تأكيد هلاك الإنسان وزواله. وهذا ما يجعله يسلم لتأثير الموت والزمان فيؤكد فعلهما به من خلال اعتماده التشبيه في البيت الأخير.

ومنه قوله كذلك:

وَالمَوتُ يَرتَصِدُ النُفوسَ وَكُلُّنا لِلمَوتِ فيهِ وَلِلتُرابِ نَصيبُ[1]

ولقد جعل الشعراء الموت في ترصده للإنسان كالحيوان المفترس، الذي يبقى يترصد فريسته زمن معين حتى يأتي الوقت المناسب وينال منها.

فانظر لقول القاسم بن يوسف:

والموتُ يغتالُ النفوسَ ولَم يَزَل للموتِ راعٍ للنفوسِ طلوب[2]

---

(1) المصدر نفسه، ص28.

(2) الصولي، كتاب الأوراق، ص 169.

فجعل الموت كالشخص الذي يترصد شخصاً آخر لقتله. فالموت يبقى طلوباً للإنسان حتى تأتي ساعته، فإن جاءت تلك الساعة خطفته واغتالته، فاستعار للموت من أوصاف الإنسان وقدراته.

ومن ذلك أيضاً أبيات الوراق:

إغتَنِم غَفلَةَ المَنِيَّةِ وَاعلَم إِنَّما الشَيبُ لِلمَنِيَّةِ جِسرُ[1]

فجعل الشاعر للمنية غفلة، والغفلة للإنسان، وقصد من تلك الاستعارة أن يبين أن غفلة المنية هي حياة الإنسان قبل ساعة الموت، وكأنما المنية غافلة عنه إلى حين. ومنه دعا شعراء الزهد إلى حسن استغلال وقت غفلة المنية قبل أن تأتي، فحينها لا يبقى متسع للعمل.

ويقول إبراهيم بن العباس الصولي:

قَطَّعَ المَوتُ كُلَّ حبلٍ وَثيقٍ لَيسَ لِلمَوت بَعده مِن صَديق[2]

يصور الشاعر الحياة بالحبل الوثيق القوي. ثم يشخص الموت ويجعله كالإنسان الذي يقطع هذا الحبل. ولقد دل الشاعر على قوة الموت وتأثيره من خلال وصف حبل الحياة بالحبل الوثيق، ومع قوة هذا الحبل إلا أن الموت أقوى منه وقطعه. ويستخدم الشاعر صيغة المبالغة من الفعل قطع، وهي (قَطَّعَ) للدلالة على كثرة ما ينهي الموت ويقطع الطريق على الحياة.

---

(1) الوراق، الديوان، ص 115.

(2) إبراهيم بن العباس، الديوان، ص215.

ويستمر الشاعر في تشخيص المـوت وكأنـه إنـسان يغـدر بأصـدقائه فـيهلكهم، لذلك فليس للموت بعد أفعاله هذه من صديق. والمعنـى أن المـوت سـيأتي علـى الجميـع مهما كانوا، حتى ولو كان للموت أصدقاء فإنه سيأتيهم، ولا أحد يسلم منه.

لقد تنبه شعراء الزهد إلى جدلية الشيب والشباب. وأكثـروا مـن الوقـوف عليهـا، بوصفها تحمل دلالات كثيـرة تتفـق وغـايتهم الـشعرية. فاسـتعاروا للـشيب والـشباب استعارات لا تبتعد كثيراً عنها في استعاراتهم للموت والزمان وغيره.

يقول ابن المعتز:

مَـضى مِـن شَـبابِكَ مـا قَـد مَـضى فَـلا تُكثِـرَنَّ عَلَيـكَ البُكـا

وَأَشـعَلَ شَـيبُكَ مِـصباحَهُ وَلَـستَ الرَشـيدَ أَمـا فيمـا تَـرى[1]

يرى الشاعر أن الشيب ينهى الإنسان عـن المعاصـي. فيجعـل الـشيب كالإنـسان الذي يحمل مصباحاً ثم يُشعل هذا المـصباح لكـي يبـدأ المـسير. فالإنـسان يحتـاج إلـى إشعال الضوء عند المسير والانتقال إلى مكان جديد، وهنا كـأن الـشيب يـضيء للإنـسان الطريق إلى القبر، لذلك يجـب أن يرتـدع الإنـسان، خـصوصاً إذا بـدأت تظهـر عليـه علامات الشيب كما يرى الشاعر.

وتظهر الاستعارة جلية في قول الشافعي:

خَبَـت نـارُ نَفـسي بِاشـتِعالِ مَفـارِقي وَأَظلَـمَ لَيلـي إِذ أَضـاءَ شِـهابُها

أَيـا بومَـةً قَـد عَشَّـشَت فَـوقَ هـامَتي عَلـى الـرُغمِ مِنّـي حـينَ طـارَ غُرابُهـا

رَأَيـتِ خَـرابَ العُمـرِ مِنّـي فَزُرتِنـي وَمَـأواكِ مِـن كُـلِّ الـدِيارِ خَرابُهـا

أَأَنعَـمُ عَيـشاً بَعـدَ مـا حَـلَّ عارِضِـي طَلائِـعُ شَـيبٍ لَـيسَ يُغنـي خَـضابُها[2]

---

(1) ابن المعتز، الديوان، ص376.

(2) الشافعي، الديوان، ص26.

لعل الشافعي في تعبيره عن تقدم الإنسان في السن يتبع طريقة القرآن الكريم في الاستعارة، وذلك في ذكر قصة نبي الله زكريا -عليه السلام-، حينما تقدم به العمر، وذلك في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً﴾[1]، فجاءت الاستعارة في القرآن الكريم من أعلى مراتب الفصاحة.[2]

ونجد الشافعي يكثف من الاستعارات في الأبيات السابقة، إذا يعبر عن تقدم العمر به من خلال الاستعارات، فيجعل لنفسه ناراً كانت موقدة وهو في سن الشباب، لكنها خبت (سكنت وانطفأت)، واشتعلت بدلاً منها نار الشيب، فأضاءت له الطريق، وهذه الطريق هي طريق الهداية والإيمان، فجعل من اللون الأسود (الشباب) ظلاماً، وأضيء هذا الظلام من خلال النور (الشيب)، ذلك أن لون الشيب أبيض، وحينما ينتشر بين الشعر الأسود يشبه خيوط النور التي تتسلل إلى الظلام فتنيره أولاً بأول.

وكذلك يجعل الشيب كالبومة التي تسكن المكان الخرب، وهذه البومة جاءت بعدما طار الغراب ورحل عن ذلك المكان، والغراب هنا سواد الشعر، وهو الشباب المنقضي. ومن المعلوم أن البومة لونها أبيض أو قريب منه ولا تسكن إلا الأماكن المهجورة، فلجأ إلى رمزية الطائرين: الغراب الذي يبعث الشؤم والخوف، والبوم الذي ارتبط دائماً بالخراب والدمار. وبذلك أصبح الشباب مبعثاً للخوف والقلق بسبب ما قد يجنيه الإنسان من ذنوب في هذه المرحلة، وأصبح الشيب مبعثاً للشعور بالخراب والدمار لما يرافق الإنسان في هذه المرحلة من ضعف وانهيار في القوى، فكأن الإنسان حينها شبيه بالمكان الخرب المهجور، ولذلك فقد رحل

---

(1) سورة مريم، آية: 4.

(2) انظر، الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ودار المدني بالسعودية، ط3/ 1992م، ص402.

عن هذا المكان الغراب (الشباب)، وحل مكانه البوم (الشيب). وهذه الاستعارات تنطبق تماماً مع تعاقب الشيب والشباب.

ويقول ابن المعتز أيضاً:

أعاذِلَ قَد كَبِرتُ على العِتابِ وَقَد ضَحِكَ المَشيبُ على الشَبابِ

رَدَدتُ إلى التُقى نَفسي فَقَرَّت كَما رُدَّ الحُسامُ إلى القِرابِ[1]

فإن ضحكَ المشيب على الشباب يعبر عن الصراع بين طرفين. الطرف الأول وهو الشباب والطرف الثاني هو الشيب، إذ يدخلان في صراع طويل ينتهي هذا الصراع بانهزام الشباب وبقاء الشيب، وهذا ما استوجب ضحك الشيب (الطرف المنتصر) على الشباب (الطرف المهزوم). وترتب على هذا الصراع انحراف الإنسان عن الطريق التي كان يسير عليها وتحوله إلى طريق الرشاد. ويعود الشاعر هنا إلى التشبيه ويشبه عودة نفسه إلى الرشاد برد السيف إلى الغمد، ورد السيف إلى غمده يكون عند نهاية مهمته وتحول صاحبه عن غايته، وهو في الغالب عند نهاية القتال إذ لم يعد للسيف حاجة.

ومنه قول أبي العتاهية:

نَغَّصَ المَوتُ كُلَّ لَذَّةِ عَيشٍ يا لِقَومي لِلمَوتِ ما أَوحاهُ

عَجَباً إِنَّهُ إِذا ماتَ مَيتٌ صَدَّ عَنهُ حَبيبُهُ وَجَفاهُ

حَيثُما وَجَّهَ اِمرُؤٌ لِيَفوتَ الـ مَوتَ فَالمَوتُ واقِفٌ بِحِذاهُ

إِنَّما الشَيبُ لِابنِ آدَمَ ناعٍ قامَ في عارِضَيهِ ثُمَّ نَعاهُ[2]

---

(1) ابن المعتز، الديوان، ص237.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص414_ص 415.

فإن الشيب هنا هو أداة الموت التي من خلالها يبدأ بنشر النعي، وأينما توجه الإنسان يجد الموت بجانبه " فالموت واقف بحذاه "، فإذا ما سار في طريقه وتجاهل الموت، اعترضه الشيب في الطريق وذكره به.

فجعل من الشيب إنساناً ينعى صاحبه ويخبره بقرب وفاته. وفي هذا يقول الوراق:

وَلَو أَنَّ دارَ الشَيبِ قَرَّت بِصاحِبٍ   عَلى ضيقِها لَم نَبغِ داراً بِدارِهِ

وَلَكِنَّ هَذا الشَيبَ لِلمَوتِ رائِدٌ   يُخَبِّرُنا عَنهُ بِقُربِ مَزارِهِ[1]

فالشيب ما هو إلا رسول للموت كما يرى الوراق، فكان استنطاق الشيب هنا ليوصل رسالة تخبر عن قرب الموت. وهذا أيضاً شبيه بقول القاسم بن يوسف:

قد نعى عمرَكَ شيبٌ نازِلٌ   وَقَدَ الموتُ به حين وفد[2]

ويقول الوراق كذلك في الفكرة ذاتها:

لِلضَيفِ أَن يُقرى وَيُعرَفَ حَقُّهُ   وَالشَيبُ ضَيفُكَ فَاِقرِهِ بِخِضابِ

وافى بِأَكذَبِ شاهِدٍ وَلَرُبَّما   وافى المَشيبُ بِشاهِدٍ كَذّابِ

فَاِفسَخ شَهادَتَهُ عَلَيكَ بِخَضبِهِ   تَنفي الظُنونَ بِهِ عَنِ المُرتابِ

فَإِذا دَنا وَقتُ المَشيبِ فَخَلِّهِ   وَالشَيبُ يَذهَبُ فيهِ كُلُّ ذَهابِ[3]

فجعل الشيب كالضيف الذي يزور الإنسان، وهذا الضيف من حقه أن يقسام بواجبه، وواجب هذا الضيف(الشيب) هنا، هو إتباع طريق الحق والابتعاد عن طريق الظلال. فالضيف

---

(1) الوراق، الديوان، ص132.

(2) الصولي، الأوراق، ص202.

(3) الوراق، الديوان، ص79.

يأتي ليحذر مضيفه وينبهه ويخبره ببداية ظهور علامات هلاكه، وبناءً عليه فإن هذا الضيف غير مرغوب فيه لأنه يبعث الخوف.

ومن الاستعارات في شعر الزهد أبيات ابن الزيات:

وَلِلنُّفوسِ وَإِن كانَت عَلى وَجَلٍ مِنَ المَنِيَّةِ آمالٌ تُقَوّيها

وَالمَرءُ يَبسطها وَالنَّعشُ يَنشُرُها وَالدَّهرُ يَقبِضُها وَالمَوتُ يَطويها[1]

لقد تكررت الاستعارات في البيت، وجاءت كلها في سبيل الحديث عن الآمال. فالإنسان يطلق الآمال أي يبسطها، لكن تعترض طريق هذه الآمال عوارض متنوعة، كل عارض منها يحاول الحد من تلك الآمال. وأول عارض هو النعش إذ ينشرها (أي يقطعها)، فيصبح النعش عارضاً يحول دون تحقيق أبعد الآمال، وكأن الأملَ خشبةٌ أو نحوه والنعشَ منشارٌ ينشرها، وكذلك فإن مصائب الدهر تحاول قبض الآمال فتنهيها وتطويها، وكذلك يفعل الموت، فالمحصلة من هذه الاستعارات كلها أن الآمال مهما طالت بالإنسان فإن حوادث الدهر سوف تنهيها، ولن يستطيع الإنسان الحصول على كل آماله لأنه سوف يموت ولن يُخلَّدَ في الدنيا.



ومن الاستعارات ذات المغزى في شعر الزهد تلك التي دلت على حال الدهر وعلاقة الإنسان معه. فانظر لقول أبي العتاهية:

كَيفَ إغتَرَرتَ بِصَرفِ دَهرِكَ يا أَخي كَيفَ إغتَرَرتَ بِهِ وَأَنتَ لَبيبُ

وَلَقَد حَلَبتَ الدَهرَ أَشطُرَ دَرِّهِ حِقَباً وَأَنتَ مُجَرِّبٌ وَأَريبُ[2]

---

(1) ابن الزيات، الديوان، ص289، وتنسب لابن المعتز وهي موجودة في ديوانه، ص 423.

(2) أبو العتاهية، الديوان، ص28.

إن الحلب يكون للحيوان من أجل استخلاص الحليب منه، وهذا الحليب يعود بالفائدة على الإنسان، وكذلك قال الشاعر (أشطر دره) فحلب الدهر هنا كان في مرحلة الدر، والدر في اللغة هو عندما يكثر الحليب في الضرع[1]، فمرحلة الدر هي أكثر مرحلة يتجمع فيها الحليب وتكون بعد الولادة مباشرة لحاجة المولود لها في هذا الوقت، فإن الحلب في وقت الدر يجني حليباً أكثر، وبالتالي فائدة أكبر، فقمة الفائدة تكون في هذا الوقت.

ولقد استعار الشاعر هذه المعاني والدلالات للدهر فجعل الدهر كالشاة أو نحوها التي تدر الحليب، والإنسان المجرب للدنيا كالذي يريد أن يحلب هذه الشاة ليحصل على الفائدة أو الخلاصة، فما هي النتيجة لحلب الإنسان لأشطر الدهر؟

فقد يظهر هذا في قول ابن المعتز:

فـاتَ الصِبَا ورُميتُ بِالوَهن ويَدُ المَنِيَّةِ قَد دَنَت مِنّي

ولَقَد حَلَبتُ الدَهرَ أشطُرَهُ وعَبَرتُ حَظَّ الجَهلِ مِن سِنّي

ووَجَدتُ فِي الأيّامِ مَوعِظَةً نَصَرَت مَلائِكَتِي عَلى جِنّي[2]

وفي قول علي بن الجهم:

حَلَبنا الدَهرَ أشطُرَهُ ومَرَّت بِنا عُقَبُ الشَدائِدِ والرَخاءِ

فَلَم آسَف عَلى دُنيا تَوَلَّت ولَم نُسبَق إِلى حُسنِ العَزاءِ[3]

---

(1) لسان العرب، مادة: درر.

(2) ابن المعتز، الديوان، ص291 .

(3) ابن الجهم، علي، الديوان، ص 82- ص 83.

لقد ذكرنا أن الإنسان حينما يحلب الدهر – على حد تعبير شعراء الزهد – يريد أن يستخلص منه فائدته أو نتيجته، والنتيجة التي وصل إليها شعراء الزهد هي معرفة الدهر على حقيقته، فالحلب هنا هو عملية تجريب الدهر ومعاينته لكشف حقيقته. فإن نتيجة تجربة الشعراء للدهر هي معرفتهم إياه على حاله، وعدم أسفهم على زواله، وعلى زوال ما تولى من الدنيا، فإن خبرتهم تلك أوصلتهم إلى القناعة التامة بفناء الدنيا وزوالها الحتمي، فلذلك لا يؤسف عليها، فالشعراء بذلك استخلصوا من حلب الدهر هذه العبرة.

وهذا يتصل باستعارة أبي العتاهية للدهر في قوله:

وَالدَّهرُ رَوّاغٌ بِأَبنائِهِ   يَغُرُّهُم مِنهُ بِحَلوائِهِ

يُلحِقُ آباءً بِأَبنائِهِم   وَيُلحِقُ الابنَ بِآبائِهِ

وَالفِعلُ مَنسوبٌ إِلى أَهلِهِ   كَالشَيءِ تَدعوهُ بِأَسمائِهِ[1]

فقد جعل الشاعر الدهر إنساناً كثير الخداع والمكر، فيغري أصحابه وأهله لحلاوته، وحلاوة الدنيا هي بما ينال بها الإنسان من فرح. ثم يعود الدهر ويغدر بأهله فيهلكهم.

ومن أبرز المحاور التي قام عليها شعر الزهد، قضية القناعة والرضى بالقليل، ولقد حث الشافعي على ذلك عن طريق الاستعارة في قوله:

أَمَتُّ مَطامِعي فَأَرَحتُ نَفسي   فَإِنَّ النَفسَ ما طَمِعَت تَهونُ

وَأَحيَيتُ القُنوعَ وَكانَ مَيِّتاً   فَفي إِحيائِهِ عِرضٌ مَصونُ

إِذا طَمَعٌ يَحِلُّ بِقَلبِ عَبدٍ   عَلَتهُ مَهانَةٌ وَعَلاهُ هونُ[2]

---

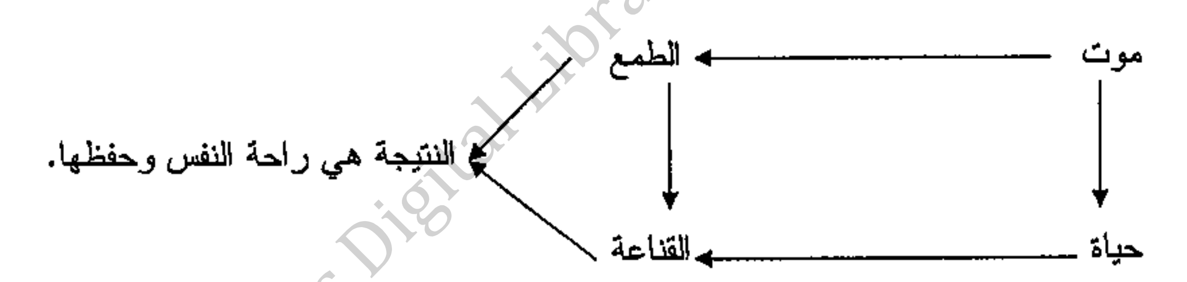
[1] أبو العتاهية، الديوان، ص5.

[2] الشافعي، الديوان، ص112.

لقد جبلت النفوس على الطمع في حب الدنيا، لذلك قد يجد الإنسان صعوبة في التغلب على مطامع نفسه، ويحتاج إلى الحزم حتى يضبطها. ولذلك نجد أن الشافعي يختار في استعاراته في الأبيات ألفاظاً تدل على القوة والبأس الذي يتناسب مع معاملة النفس الطامعة، والحد من طمعها. فنجده يضع الروح في الطمع، ويقوم بقتل هذا الطمع والتخلص منه، في المقابل نجده يبث الروح في القناعة، فيحييها مقابل قتل الطمع. فتحيا القناعة ويموت الطمع. ولذلك فكأن الشاعر يقول لو لم أفعل هكذا لحنَّت نفسي إلى مطامع الدنيا وشهواتها، وبالتالي أصابتني المهانة ورافقني الذل:

إذا طَمَعٌ يَحِنُّ بِقَلبِ عَبدٍ   عَلَتهُ مَهانَةٌ وَعَلاهُ هَونُ

ويتجلى هذا في الرسم التالي:



فموت الطمع أحيا القناعة، فكانت النتيجة من ذلك كله هي راحة النفس وحفظها.

الفصل الرابع:

قراءة في نماذج تطبيقية من قصائد الزهد في القرن الثالث الهجري

يحاول هذا الفصل تقديم قراءات نقدية لنصوص شعرية قديمة، من خلال تحليل النص تحليلاً فنياً يبرز قيمته وجماله ونضوجه الفني. فالقراءة تمثل العملية النقدية الدائرة بين النص والقارئ، فتسمح للقارئ المشاركة في النص، فهي ليست مساراً أحادي الاتجاه، بل تركز على إيجاد الوسائل لوصف عملية القراءة باعتبارها تفاعلاً ديناميأ بين النص والقارئ[1]. فيتفاعل القارئ مع النص ويطلق خياله في رحابه، ولا يحصل ذلك التفاعل إلا عندما يتحقق الإعجاب بالنص المقروء، لذلك فإن هذا التفاعل هو الذي يخلق المتعة التي يشعر بها القارئ.

فإن المؤلف ليطلب من القارئ التفاعل مع نصه ويرمي إلى تحريك عواطف المتلقي واستثارته من خلال وسائله الفنية الخاصة، " فإن الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص"[2]. فلا يتوقف دور المتلقي عند الاستقبال أحادي الاتجاه فقط، بل يبدأ هو نفسه بصنع نص خاص به يستله من ذلك النص، وحينها تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجاً، وبذلك يشترك القارئ والمؤلف في لعبة الخيال[3]. لأن صنع النص الجديد يكون في خيال القارئ، وعن طريق ما يمليه له خياله باعتماده على النص المقروء.

فإن فعل القراءة يمكن القارئ من إعادة بناء النص من جديد، وتلمس أثره الجمالي لإضاءة عتماته[4]. فالقراءة هي التي تخرج النص عن صمته[5]. ففعل القراءة النقدية يتكفل

---

[1] انظر، إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، د.ت، ص55.

[2] لحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/ 2003م، ص13.

[3] انظر، إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص56.

[4] انظر، أوشان، علي آيت، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة ، الدار البيضاء _ المغرب _، ط2000/1م، ص136.

[5] انظر، المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1/ 1999م، ص33.

بتشكيل رؤية خاصة تجاه النص، وتعد هذه الرؤية مدخلاً للولوج إلى فكرة النص وملامسة طرحه وفكرته.

وتلامس القراءة في هذا الفصل نصوصاً قديمة، من خلال قراءتها قراءة أسلوبية حديثة. فتفتح القراءات الحديثة للنص القديم المجال في إمكانية معايشته من جديد، وتقوم الدراسات الأسلوبية على استعادته وإنتاجه من جديد، وفق تقاطع أنظمة الإرسال والاستقبال بينه وبين أجهزة تلقيه في القراءة المعاصرة، وذلك من خلال ابتعاث الخصائص اللغوية والأسلوبية له في زمن آخر، زمن جديد، فتكشف القراءة المعاصرة عن رؤية تتلخص بمدى علاقة النص القديم بماضيه ومستقبله[1].

فيشمل التحليل النصوص بكليتها، ويتنبه إلى الدلالات التي يظهرها النص، وتحولاتها، ويقوم التحليل على إلقاء الضوء على آلية التحول الدلالي لكل كلمة في القصيدة، ويبحث عن العلاقات القائمة بين تداخل الكلمات[2]. إذ إن هذه العلاقات تضمر بداخلها دلائل ومؤشرات تعطي القارئ مفاتيح للتحليل.

وتعمل القراءة على استخراج طاقات النص الجمالية وملء فضاءاته الفارغة، وبذلك تسهم في بناءه وتأويله، وهذا يستدعي تفاعلا بين المبدع والقارئ، وهذا التفاعل لن يتحقق إلا بما يحمله النص من طاقة جمالية[3]. وحينها يفتح الباب للتأويل الذي يستند إلى لغة النص الشعرية، وفق رؤية القارئ وبما يتناسب مع جو القصيدة ومضمونها، ومن خلال ما تظهره القصيدة من زينة فنية تحلت بها.

---

(1) انظر، سليطين، وفيق، غواية الاستعادة: النص القديم في أفق القراءة المعاصرة، دار الينابيع، دمشق ـ سورية، ط1/ 2009م، ص5 ـ ص7.

(2) انظر، كوين، جون، اللغة العليا – النظرية الشعرية –، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2/ 1999م، ص203.

(3) انظر، أوشان، علي آيت، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، ص139.

ويقوم هذا الفصل على دراسة نماذج من قصائد الزهد في القرن الثالث الهجري، وقد اختار الباحث ثلاث قصائد لثلاثة شعراء مختلفين، مرتبين ترتيباً زمنياً، وهم الشافعي، وأبا العتاهية، وأبا تمام.

واتجهت الدراسة في هذا الفصل إلى دراسة النص بكليته، والنظرة إلى إليه على أنه بناء واحد متكامل، ولذلك تنبه الباحث إلى دور كل جزئية، أو أداة في تكامل بناء القصيدة. فانطلق الباحث من أدوات فنية وجدها مفاتيح لدخول عالم النص وكشف تجلياته، والوقوف على أبرز عناصره الفنية، وبيان مدى فاعلية كل عنصر في رسم ملامح النص، مما يُمكن من الخروج برؤية عامة تتلخص بإضاءة جوانب القصيدة كلها، ليدرك القارئ بعض جمالياتها، ومقدرة الشاعر الفنية في صياغة أفكاره ضمن موضوع الزهد.

ولقد سبقت الإشارة إلى أن شعر الزهد عبارة عن مقطوعات شعرية في أغلبه، وهذا يتناسب مع طبيعة هذا الشعر، ورسالته، والحالة العامة لكاتبه، مما يجعل العثور على قصائد طويلة شيء تعتريه بعض الصعوبات.

وكذلك يغلب على هذا الشعر الإتحاد في طرح ذات الفكرة، ولكن بأساليب متنوعة، لم تخرج عن الإطار العام لهذا الشعر. وقد أخذت أغلب قصائد الزهد بناء فنياً متقارباً يتمثل في التخلي عن المقدمات بأنواعها، وخلوه من تعدد اللوحات، لتوحد الغرض، وسهولة الألفاظ ومباشرتها، وبعدها البعد التام عن الغموض، أو التكلف في الصياغة. مما جعل التحليل يكاد ينحصر في أطر محددة لا تسمح للقارئ بالخروج عنها، فكانت سبباً في تضييق الخناق على القارئ.

أ. النص الأول، قال الشافعي[1]:

1.خَفِ اللهَ وارجُوهُ لِكُلِّ عَظِيمَةٍ ولا تُطِعِ النَّفْسَ اللجوجَ فَتَنْدَما

2.وكُن بينَ هاتَينِ من الخوفِ والرّجَا وأبشِر بعفوِ اللهِ إن كُنتَ مُسلما

3.ولمَّا قَسا قَلبِي وضاقَت مَذاهِبي جَعلتُ الرجا مِنِّي لِعفوِكَ سُلّما

4.إليكَ إلهَ الخلقِ أرفَعُ رَغبَتِي وإن كُنتُ يا ذا المَنِّ والجُودِ مُجرِما

5.تَعاظَمني ذنبي فلما قَرَنتُهُ بعفوكَ ربي كانَ عفوكَ أعظَما

6.فما زِلتَ ذا عفوٍ عن الذَّنبِ لم تَزَل تَجُودُ وتعفو منةً وتَكَرُّما

7.فإن تعفُ عني تعفُ عن مُتَمرِدٍ ظلومٍ غشومٍ حين يلقاكَ مُسلما

8.وإن تَنتَقِم مِنِّي فلستُ بآيسٍ ولو أدْخِلَتْ نَفسي بجُرمِي جهنَّما

9. فجُرمي عظيمٌ من قديمٍ وحادثٍ وعفوك يا ذا العفوِ أعلى وأجسما

10.فلولاكَ لم يَصمُد لإبليسَ عابدٌ فكيف، وقد أغوى صفيَّك آدما

11.فيا ليتَ شِعري هل أصيرُ لجنةٍ أهنّا وإما للسَّعير فأندما

12.فللّهِ درُّ العارفِ الندبِ إنهُ تَفيضُ لِفرطِ الوجدِ أجفانُهُ دَمَا

13.يقيمُ إذا ما اللّيلُ مدَّ ظَلامَه على نَفسِهِ مِن شِدَّةِ الخوفِ مأتما

14. فصيحاً إذا ما كان في ذِكرِ ربِّه وفيما سِواهُ في الورى كان أعجَمَا

---

[1] الشافعي، الديوان، ص 102 ـ ص103.

15.ويذكرُ أياماً مَضت مِن شَبابِهِ وما كانَ فيها بالجهالةِ أجرَما

16.فصارَ قرينَ الهمّ طُولَ نَهارِهِ أخا السُّهدِ والنّجوَى إذا الليل أظلما

17. يقولُ: حبيبي أنتَ سُؤلي وبُغيتي كَفى بكَ للراجين سُؤلا ومَغنما

18.ألستَ الذي غذيتني وهديتني ولا زلتَ منّاناً عليّ ومُنعِما

19.عسى مَن له الإحسان يغفرُ زلّتي ويسترُ أوزاري وما قد تَقدَّما

تمثل القصيدة حالة شاعر مسلم سيطر عليه الخوف مما جنى من ذنوب في حياته، وأصبحت هذه الذنوب تشكل له مصدر قلق وعدم طمأنينة، حتى غلب عليه الهم وكثرة التفكير في كيفية الخلاص من تلك الذنوب وكسب رضا الله عز وجل.

ولقد أقر الشاعر بذنوب كان قد ارتكبها في حياته، وهذا ظاهر في أبياته في القصيدة، فيقول بأنه ارتكب ذنوباً كثيرةً وعظيمةً، وإنه كان متمرداً في حياته، وكان قد ارتكب ذنوباً في شبابه، وغيرها من دلالات في القصيدة. ولا تدل تلك الذنوب دلالة قطعية على أن زهد الشاعر هنا جاء نتيجة تحول من حياة مليئة بالذنوب بعيدة عن الله تعالى، ولكنها تعبر عن مشاعر صادقة تجاه إنسان استرجع شريط حياته فتذكر ما صدر عنه من ذنوب وما زال يصدر:

فجُرمي عظيمٌ من قديمٍ وحادثٍ وعفوك يا ذا العفو أعلى وأجسما

ومما يلاحظه القارئ للقصيدة تعظيم الشافعي لذنوبه، وإعطائها صفة الكثرة، ووصف نفسه بالمجرم بسبب هذه الذنوب: (تعاظمني ذنبي، وجرمي عظيم، وكنت

متمرداً ومجرما وجاهلاً). وهذا لا يعبر بالضرورة أن ذنوب الشاعر كانت كبيرة فعلاً، ولكن هي نفس الإنسان المسلم التي ترى كل ذنب كبير ولا تستصغر الذنب مهما كان، لأن الذنوب وإن كانت صغيرة قد تكون سبباً في هلاك الإنسان وقذفه في جهنم.

وهي تؤكد عدم خلو الإنسان من الذنوب مهما كان في هذه الدنيا، وعندها يضع الشاعر نصب عينيه تعاليم الشريعة الإسلامية التي تقضي بأن لا أحد يدخل الجنة إلا بعفو الله ومغفرته. ولذلك يدرك أن تلك الذنوب قد تكون هي الحائل دون الحصول على الشفاعة ودخول الجنة.

إن سبب خوف الشاعر يبدو جهله بمصيره بعد الحياة، وعدم معرفته هل سيذهب إلى الجنة أم إلى النار. ولعل هذا ما جعله يتذكر ذنوبه في الزمن الماضي، وينظر لها بعين العظمة. ولكنه بقدر ما ينظر لتلك الذنوب أنها عظيمة ينظر لعفو الله أنه أعظم، فالملاحظ أنه كلما كان يذكر عظم ذنوبه يذكر مباشرة عظمة عفو الله، ويقارن ذنبه بعظيم رحمة الله. وهذا ظاهر في البيتين الخامس، والتاسع.

فجاء في البيت الخامس.

تعاظمني ذنبي ←—— عفوك أعظما.

و في البيت التاسع:

فجرمي عظيم ←—— عفوك أعلى وأجسما.

فالهدف من هذا الصنيع هو محاولته التخفيف عن نفسه من حيث إقناعها بأن عفو الله أوسع من ذنوبه وأكبر منها، وأن هنالك مجالاً لنيل هذا العفو، لذلك يستشعر عفو الله ويراه غالباً لذنوبه، فعفو الله ورحمته تمحو ذنوبه. لذلك ركز الشاعر على

ملمح العفو ووجده الطريقة الوحيدة لتخليص نفسه من الحالة التي يمر بها. واستشعاره بهذا العفو هو ما يدفعه بالاستمرارية في عمله الصالح.

ومن ذلك يمكننا الوصول إلى خلاصة تتمثل بأن البداية التي ابتدأ بها أبياته ذات ارتباط وثيق بهذه النتيجة: إقراره بذنوبه وأن عفو الله أكبر من تلك الذنوب. " فإن مطلع النص، أي نص، بالغ القيمة في الإيحاء بالذي يتبعه"[1]، وهو مفتاح قفل القصيدة، فيفتح بابها المغلق[2]. فإن أول ما يبحث عنه المتلقي هو السبب وراء هذا الافتتاح المتمثل بتكرار أفعال الأمر. فظهر السبب من خلال تحليل أفكار القصيدة، فكانت الافتتاحية توحي بما سيأتي من أفكار داخل النص، فنجده قد ابتدأ قصيدته بصيغ الأمر، إذ كرر صيغ الأمر في صدر كل بيت وفي عجزه من البيتين الأولين. فظهرت أصداء هذه الأفعال جلية في الأبيات التالية من القصيدة.

وأول هذه الأفعال الفعل (خف)، فيدعو عن طريق هذا الفعل إلى الخوف من الله تعالى من كل فعل عظيم، وهذا الفعل العظيم هو نفسه تلك الذنوب التي أعطاها صفة العظمة في الأبيات التالية.

لذلك فإن الخوف من الله تعالى هو من وسائل التخفيف من الذنوب العظيمة. ونراه في عجز البيت يقول (لا تطع النفس اللحوح فتندم)، إذ يحذر من خلال فعل الأمر من إطاعة النفس في شهواتها وأعطى النفس صفة الإلحاح في طلب الشهوات للدلالة على أن النفس كثيرة الطلب للشهوات، ولأن إطاعة النفس تؤدي إلى الذنوب وبالتالي، فإن ذلك استوجب الندم على هذه الأفعال.

---

(1) المومني، قاسم، في قراءة النص، ص119.

(2) انظر، بكار، يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت _ لبنان، ط1/ 2009م، ص203.

وإن فعل الأمر (كُن) الذي في بداية البيت الثاني يأمر بضرورة تعلق العبد بين الخوف والرجاء، فالخوف يكون بسبب الذنوب، والرجاء يكون من خلال طلب العفو من الله تعالى. لذلك فإن تعلق الإنسان بين الحالين(الخوف والرجاء) هو ما قد يسبب له البشارة بعفو الله عز وجل وهذا ما ظهر من خلال فعل الأمر في عجز البيت الثاني (أبشر بعفو الله ...)، ففعل الأمر (أبشر) جاء محصلة لأفعال الأمر التي وردت سابقاً، فجعل البشارة نتيجة ينالها من يتبع الأوامر التي بدأ بها النص، وينصرف عن المناهي التي أمرت الأفعال الانتهاء عنها.

وكذلك يتجلى تعلق الإنسان بين الخوف والرجاء، بأن الرجاء يشكل للإنسان الأمل المنشود في النجاة من النار، ذلك لأنه تعلق بعفو الله تعالى، فيستبشر الإنسان ويتأمل ويحسن الظن بخالقه. وكذلك فإن الخوف يبقي الإنسان بعيداً عن اقتراف الذنوب فلا يقربها خوفاً من قطع الرجاء عنه، وبالتالي عدم الحصول على المغفرة.

وربما كانت النتيجة التي حصلنا عليها من ثنائيتي الخوف والرجاء، هي ما جعلت الشاعر يقيم استعارته التي في البيت الثالث:

ولما قسا قلبي وضاقت مذاهبي   جعلتُ الرجا مني لعفوكَ سُلّما

لقد ارتبط السلم في العادة بالارتقاء والسمو، وانتقال الإنسان فيه من درجة إلى أخرى، فمن خلال السلم يرتفع الإنسان درجة درجة. وكذلك هو الرجاء الذي ينقل العبد إلى عفو الله ويوصله إلى رحمته. فالإنسان يرتقي من حالة إلى حالة أفضل وهي _هنا_ الرحمة والمغفرة، وكذلك كأن الرجاء هنا سلماً يرفع صاحبه وينشله من الضلال إلى الهداية، لذلك فَجَعْل الرجاء سلماً جاء موافقاً لفكرة الأبيات وأعطى توضيحاً للمعنى، بطريقة فنية تعجب المتلقي.

ومما سبق نستطيع تفسير الحالة التي ظهر عليها الشاعر فيما يلي من أبيات، فقد سيطر عليه الخوف والأرق والسهر، فإن سبب هذه الحالة هي شعوره بقيمة الذنوب التي كان قد فعلها، وخوفه من أنها ستكون السبب في هلاكه. لذلك فأصبح مهموماً في النهار (قرين الهم). ومسهداً ساهراً في الليل (أخا السهر والنجوى)، وقد دل على ملازمة الهم والسهر له من خلال قوله أصبح قرين الهم، فلقد اقترن بهذا الهم فلا يملك وسيلة في الخلاص منه، وقوله أيضاً أخا السهر والنجوى، تدل على أنه أصبح ملازماً للسهر والنجوى.

وأيضاً من متعلقات الخوف نجد البكاء الذي سيطر على الشاعر. فمن شدة البكاء وكثرته أصبح يبكي دماً، إذ لم تبق دموعٌ في عينيه لكثرة ما انسكب منها في بكاءه على نفسه.

ولذلك يلجأ إلى مناجاة ربه والتضرع إليه بخالص الدعاء ليخلصه مما هو فيه فتطمأن نفسه وتسكن، فيناجي الله تعالى في الليل وحيداً، وهذا يعبر عن صدق مطلبه ودعائه، فلم تلكن المناجاة أمام أعين الناس، بل كانت في لحظة انقطاع الشاعر عن الناس، في وقت من الليل، وهذا يؤكد حرص مطلب الشاعر وقيمته، وأن همه كبير يجعله في قلق دائم، ليلاً ونهاراً، فكان سببا في انقطاعه عن الناس ومناجاة الله مناجاة صادقة في وقت راحة الناس وسكينتهم.

ومما يدل كذلك على صادق دعوته لله تعالى وتمسكه بها، قوله:

فصيحا إذا ما كان في ذكر ربه   وفيما سواه في الورى كان أعجما

فإنه أعطى لسانه صفة الطلاقة في الدعاء لله تعالى، ولا تتشكل تلك الطلاقة إلا من خلال تكرار الدعاء واعتياد الشاعر عليه، ولكنه في الوقت نفسه أعجمياً في غير ذلك، فكانت صفة العجمة ملازمة له في أي حديث غير المناجاة لله والدعاء له ونحوه من أساليب تواصل الإنسان بخالقه، فعجمته تكون في مخاطبته للناس فقط، بينما يصبح لسانه فصيحاً عند التضرع لخالقه.

فيستبدل كلامه للناس بالدعاء والتضرع لله تعالى، كون الدعاء ذا قيمة أكبر وهو بأمس الحاجة إليه. وهذا ظاهر من خلال التضاد (فصيحاً × أعجما).

وكذلك فإن الدعاء يمثل طريقة في الحصول على عفو الله ومغفرته، لأن العبد فيه يقر بذنوبه ويذل نفسه ويخضعها لخالقها، ويعبر عن أجواء نفسية مطبوعة بالضعف والخوف والرجاء. فلا يملك إلا تسليم نفسه وأمره لله تعالى.

ويغلب على الدعاء أسلوب التحبب والتودد لله تعالى، والحرص على كسب الرضا، وهذا ظاهر في أبياته. ولقيمة الدعاء تلك قام بإنهاء قصيدته به، فيطلب الغفران والعفو عن الزلة من الله، لما بدر منه من ذنوب.

فإن صيغة التحبب الواردة في الأبيات تبين مدى تعلق الإنسان الداعي المناجي بربه، وحبه الصادق له، حتى ظهر ذلك جلياً في الأبيات. فكيف لا يحب من هو بيده خلاصه وإخراجه من حالته تلك؟

وهنالك إشارات تدل على شدة تقلب حالة الشاعر النفسية واضطرابها، ومن ذلك تقلبه ومراوحته في استخدام الضمائر. فيخاطب في البيتين الأولين الآخر، من خلال أفعال الأمر المنسوبة إلى آخر أو آخرين، ثم يعود ويتحدث عن نفسه في الأبيات من الثاني إلى الحادي عشر وهذا يتجلى في بروز ياء المتكلم في الكلمات:

(قلبي، مذاهبي، مني، رغبتي، كنت، تعاظمني، ذنبي، ربي، عني، لست، نفسي، جرمي). ثم يعود بعد ذلك إلى ما كان عليه سابقاً فيخاطب الآخر، كما يبدو في قوله: (إنه، أجفانه، يقيم، نفسه، يذكر، شبابه، فصار، يقول).

فإنه يميل إلى التحول بين صيغ الضمائر، بأسلوب يشبه أسلوب الالتفات، فينتقل من ضمير المخاطب إلى المتكلم ثم إلى الغائب وهكذا، " فإن ظاهرة الالتفات إحدى الظواهر الأسلوبية التي لا مشاحة في إثارتها للمتلقي ولفت انتباهه بما في بنيتها اللغوية الخاصة من خروج غير متوقع عن مألوفه[1]"، فقد كان يلجأ إلى الالتفات في البيت الواحد وفي القصيدة كلها.

إن اضطراب الشاعر وخوفه ومروره بالحالة النفسية السابقة التوضيح، هو ما جعله يلجأ إلى هذا الاستخدام. فيوجه الخطاب إلى الآخر لكي يخفف عن نفسه، فلا يرى نفسه وحيداً في الوقوع في الذنوب، ويعود إلى مخاطبة نفسه حينما يدرك أنه هو وحده المسئول عن تلك الذنوب لا أحد غيره.

إن هذا النص يؤكد شعرية الشافعي وقدرته الفنية واستخدامه الشعر في غرض نبيل وهو الدعوة والإرشاد. وأن شعره مليء باللمسات الفنية التي لا يمكن حصرها في حدود الفقه وأصوله، وهذا ما يخرجه إلى عالم الفن الجميل والذوق الرفيع. وهذا ما شهد به أئمة اللغة والبيان ممن اطلع على شعره[2]. فلقد قدم شعراً ذا قيمة فنية عالية تفيض بالشعرية، وكان ناجحاً في شعره في تحقيق الهدف الرئيسي من وراء شعر الزهد، فكان يستخدم أسلوب دعوة وإرشاد ممزوجاً بالترغيب والترهيب.

---

(1) طبل، حسن أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط/ 1998، ص 27.

(2) انظر، صالح، حكمت، دراسة فنية في شعر الشافعي، ص 240_ ص241.

ب. النص الثاني، قال أبو العتاهية[1]:

1. الدَّهرُ ذو دُوَلٍ وَالمَوتُ ذو عِلَلٍ — وَالمَرءُ ذو أَمَلٍ وَالناسُ أَشباهُ
2. وَلَم تَزَل عِبَرٌ فيهِنَّ مُعتَبَرٌ — يَجري بِها قَدَرٌ وَاللَهُ أَجراهُ
3. يَبكي وَيَضحَكُ ذو نَفسٍ مُصَرَّفَةٍ — وَاللَهُ أَضحَكَهُ وَاللَهُ أَبكاهُ
4. وَالمُبتَلى فَهُوَ المَهجورُ جانِبُهُ — وَالناسُ حَيثُ يَكونُ المالُ وَالجاهُ
5. وَالخَلقُ مِن خَلقِ رَبّي قَد يُدَبِّرُهُ — كُلٌّ فَمُستَعبَدٌ وَاللَهُ مَولاهُ
6. طوبى لِعَبدٍ لِمَولاهُ إِنابَتُهُ — قَد فازَ عَبدٌ مُنيبُ القَلبِ أَوّاهُ
7. يا بائِعَ الدينِ بِالدُنيا وَباطِلِها — تَرضى بِدينِكَ شَيئاً لَيسَ يَسواهُ
8. حَتّى مَتى أَنتَ في لَهوٍ وَفي لَعِبٍ — وَالمَوتُ نَحوَكَ يَهوي فاغِراً فاهُ
9. ما كُلُّ ما يَتَمَنّى المَرءُ يُدرِكُهُ — رُبَّ اِمرِئٍ حَتفُهُ فيما تَمَنّاهُ
10. إِنَّ المُنى لَغُرورٌ ضِلَّةٌ وَهَوىً — لَعَلَّ حَتفَ اِمرِئٍ في الشَيءِ يَهواهُ
11. تَغتَرُّ لِلجَهلِ بِالدُنيا وَزُخرُفِها — إِنَّ الشَقِيَّ لَمَن غَرَّتهُ دُنياهُ
12. كَأَنَّ حَيّاً وَقَد طالَت سَلامَتُهُ — قَد صارَ في سَكَراتِ المَوتِ تَغشاهُ
13. وَالناسُ في رَقدَةٍ عَمّا يُرادُ بِهِم — وَلِلحَوادِثِ تَحريكٌ وَإِنباهُ
14. أَنصِف هُديتَ إِذا ما كُنتَ مُنتَصِفاً — لا تَرضَ لِلناسِ شَيئاً لَستَ تَرضاهُ
15. يا رُبَّ يَومٍ أَتَت بُشراهُ مُقبِلَةً — ثُمَّ اِستَحالَت بِصَوتِ النَعيِ بُشراهُ
16. لا تَحقِرَنَّ مِنَ المَعروفِ أَصغَرَهُ — أَحسِن فَعاقِبَةُ الإِحسانِ حُسناهُ

---

[1] أبو العتاهية، الديوان، ص 419 _ ص 420.

17. وكُلُّ أمرٍ لَهُ لا بُدَّ عاقِبَةٌ وَخَيرُ أَمرِكَ ما أحمَدتَ عُقباهُ

18. تلهو ولِلمَوتِ مُمسانا ومُصبحُنا مَن لَم يُصَبِّحهُ وَجهُ المَوتِ مَسّاهُ

19. كَم مِن فَتىً قَد دَنَت لِلمَوتِ رِحلَتُهُ وَخَيرُ زادِ الفَتى لِلمَوتِ تَقواهُ

20. ما أقرَبَ المَوتَ في الدُنيا وَأَفظَعَهُ وَما أَمَرَّ جَنى الدُنيا وَأَحلاهُ

21. كَم نافَسَ المَرءُ في شَيءٍ وَكايَدَ فيـ ـهِ النّاسَ ثُمَّ مَضى عَنهُ وَخَلّاهُ

22. بَينا الشَفيقُ عَلى إِلفٍ يُسَرُّ بِهِ إِذ صارَ أَغمَضَهُ يَوماً وَسَجّاهُ

23. يَبكي عَلَيهِ قَليلاً ثُمَّ يُخرِجُهُ فَيُمكِنُ الأَرضَ مِنهُ ثُمَّ يَنساهُ

24. وَكُلُّ ذي أَجَلٍ يَوماً سَيَبلُغُهُ وَكُلُّ ذي عَمَلٍ يَوماً سَيَلقاهُ

تقوم قصيدة أبي العتاهية على ذكر تقلب الدهر والأيام ودورانهما بين الناس. ولذلك يحذر من التمسك بالدنيا وحب المال والجاه فيها، ويدعو إلى ضرورة الرجوع إلى الله تعالى والتمسك بعبادته، كما يُهوّلُ من مشهد الموت في القصيدة. وتشتمل القصيدة على وصايا عامة ترتبط بنظره الشاعر الزاهد تجاه تلك الوصايا، وتحمل دعاوي متنوعة أساسها التزام الشرع الإسلامي.

ولقد اتبع الشاعر في تلك القصيدة عدة وسائل فنية لإيصال رسالته، وكان يتبع أنجح الوسائل لاستمالة القارئ، وجذبه نحو النص، ليضمن منه التفاعل مع فكرة القصيدة وموضوعها.

ومن أبرز ما يطالعنا من عناصر فنية وأساليب شعرية لجأ إليها الشاعر؛ يبرز أسلوب التضاد، وتجلى التضاد بتشكيل بنية كلية يقوم عليها النص الشعري، وبالتالي فإن التضاد أسهم في بناء النص الشعري ككل، فكان له دور بارز في تكامل بنائه.

فمن أبرز ما تطالعنا من ثنائيات ضدية في النص ثنائية العبد والمولى، فالإنسان في الدنيا عبد لمولاه، ومولاه (الله عز وجل) فبيده كل أموره، والعبودية هنا بخلاف العبودية الدنيوية (تسخير بعض الناس عبيداً لبعض)، فالعبودية الدنيوية لا تعني بالضرورة أن يكون المولى مالكاً لكل أمور عبيده، وكذلك فإن هذه العبودية الدنيوية – التي بين البشر – لا تتصف بالديمومة، إذ يبقى العبد يحاول جاهداً لتخليص نفسه من عبوديته لغيره من الناس.

ومن هنا يبدو الفرق واضحاً بين عبودية البشر لبعضهم بعضاً، وبين عبودية البشر لمولاهم عز وجل، ذلك أن عبودية البشر لا تعود – غالباً – بالفائدة على المعبود، بل إنها تعود عليه بالاستحقار والامتهان والذل، بينما العبودية لله تعود بالنفع والفائدة على من يصبح عابداً له جلَّ وعلا، وهذا النفع هو الفوز بالجنة والخلاص من النار، وهذا ما بينه الشاعر:

وَالخَلقُ مِن خَلقِ رَبّي قَد يُدَبِّرُهُ كُلٌّ فَمُستَعبَدٌ وَاللَهُ مَولاهُ

طوبى لِعَبدٍ لِمَولاهُ إِنابَتُهُ قَد فازَ عَبدٌ مُنيبُ القَلبِ أَوّاهُ

فهنيئاً لمن أصبح عابداً لله، إذ يصبح من الفائزين، وهو بخلاف العاصي الذي يصبح عابداً للدنيا. وما عبادة الدنيا وملذاتها إلا طريق إلى الهلاك والخسارة.

يا بائِعَ الدينِ بِالدُنيا وَباطِلِها تَرضى بِدينِكَ شَيئاً لَيسَ يَسواهُ

فإن من خرج عن عبادة الله تعالى، واتجه إلى عبادة الدنيا استبدل عبادة الله تعالى بعبادة الدنيا فاستبدل شيئاً لا يسوى ما استبدله به. ويصبح كالمشتري شيئا بثمن باهضٍ وبائعه بأقل من ثمنه الذي اشتراه به بكثير.

وتكون عبادة الدنيا من خلال تعظيمها، وتعظيم شهواتها وملذاتها واللهث وراءها ومخالفة شرع الله عز وجل فيها. لذلك يعقد مقارنة داخلية بين عابد الدنيا وعابد الله، ومن خلال تلك المقارنة يبين نتيجة كل عبادة والفرق بينهما. وهو بذلك يوجه رسالة لعابدي الدنيا المغرورين بها تدعوهم إلى ضرورة التحول عن عبادتها وعبادة الله عز وجل.

ويبين لنا التضاد أن حياة الإنسان دائمة التقلب، فبينما يرى الإنسان نفسه في ركود وطمأنينة سرعان ما تحركه حوادث الدهر:

وَالناسُ في رَقدَةٍ عَمّا يُرادُ بِهِم وَلِلحَوادِثِ تَحريكٌ وَإِنباهُ

فيخشى الإنسان من حوادث الدهر، ويخشى من تقلب الزمان الذي قد يغير أحواله، فيأتيه الموت من خلال انقلاب الزمان، وإن حوادث الدهر هي السبب في تقلب حال الإنسان بين الهدوء والطمأنينة وبين الفزع من الموت. إذ إن الإنسان يرتضي ركوده وبقاءه في الدنيا على الموت والفناء.

لذلك فإن ثنائية (رقدة: سكون × تحريك: حركة) هي التي ولدت ثنائية الحياة والموت التي شكلت معظم أبيات القصيدة. فبين أن الموت قد يكون في الحركة، وقد تكون الحياة في السكون. وهذا ما يمثل خوف الإنسان من حركة الدنيا، لأن حوادثها جزء من حركتها.

كما حملت هذه الثنائية احتمالية قرب الموت من الإنسان، إذ إن احتمالية مجيئه تلازم الإنسان في الصباح والمساء، فيجب حينها على الإنسان إذا أمسى أن لا يأمن الصباح وإذا أصبح أن لا يأمن المساء، فيبقى الموت ماثلاً أمامه. وما دام الموت ماثلاً للإنسان في كل أوقاته فإنه يبقى ملتزماً بدينه ولا يجنح إلى فعل ما حرم الله.

فكر الليالي ومر الأيام يقربان الإنسان من النهاية، وكلما يشيع الإنسان ميتاً يتذكر موته، وحتى عندما يفقد ضرساً فإنما هو مؤشر يذكر الإنسان بقرب النهاية، وكذلك الشعر الأشيب، وحتى خطواتنا كلما زادت واتسعت قربتنا من الموت والنهاية أكثر[1].

فثنائية (الصباح × المساء) إذا اقترنت بثنائية (الحياة × الموت) فإنهما تشكلان بالنهاية حال الإنسان وحقيقته التي تجعله رهناً للموت في كل ساعة وفي أي لحظة.

لقد برزت ثنائيتا الحياة والموت مرتبطة بالزمن المتمثل بالقرب والبعد، في قوله:

ما أقْرَبَ المَوتَ في الدُّنيا وَأَقْطَعَهُ وَما أَمَرَّ جَنَى الدُّنيا وَأَحلاهُ

فيبدو في البيت للوهلة الأولى أن حلاوة الدنيا تكون في بُعد الموت، وأن مرارتها تكون في قربه، ولكن عند النظر إلى إضافة كلمة (جنى) لكلمة الدنيا، نجد أن الحلاوة أو المرارة التي يتحدث عنها الشاعر مرتبطة بجنى الدنيا، فهي تتشكل من خلال ما يجنيه الإنسان في دنياه وما قدم من عمل، فإن التزم بشرع الله عز وجل كان جنيه حلواً، وإن كان غير ذلك كان جنيه مراً.

وبالتالي فإنه قد يصبح قرب الموت للإنسان الملتزم بدينه شيئاً محبباً، إذ لا يخاف من الموت وساعته، لأنه سوف ينقله إلى حياة غير حياته وهي الجنة. " فكراهية المسلم للموت لا تعني كراهية اللقاء"[2]، لأن خوفه من الموت يتمثل فقط في عدم قدرته على الاستمرارية في العمل الصالح الذي يرقى به يوم القيامة، وهذا ما

---

[1] انظر، عبد العظيم، محمد، الموت كيف نفهمه ونعمل له، دار الصحابة، للتراث بطنطا، ط1/ 1993م، ص40 _ ص 41.

[2] عبد العظيم، محمد، الموت كيف نفهمه ونعمل له، ص30.

يجعله يكره الموت. ولكن قرب الموت لغير الملتزم سيكون – حتماً – شيئاً مكروهاً، فلا يسعده قرب الموت وساعته، ولأن خوفه من الموت هو خوف من اللقاء.

فلقد عدّل الإسلام من مفهوم الموت في نفس الإنسان، وصوّر له أن الموت رجوع إلى الله تعالى، فتصبح الصيرورة هي صيرورة إلى الله، فهي صيرورة غير مفزعة، في قلب الإنسان المؤمن.[1] وهذا ما حاول الشاعر أن يبينه في قصيدته، فيحبب الموت لفئة معينة، ويخيف منه فئة أخرى وينذرهم بأن الموت حقاً شيء مفزع يستحق العمل له. ولقد استخدم الشاعر الترغيب والترهيب في فكرة هذه.

ونستطيع القول إن القصيدة تنبني على فكرة الحياة والموت، وأنها حملت خلاصة نظرة الشاعر للدنيا والتحذير منها. وإن التضاد استطاع أن يكشف بعضاً من الجوانب الفنية، وتضافر مع غيره من الوسائل الفنية في كشف فكرة الشاعر وإبرازها.

ولقد لجأ الشاعر إلى أسلوب التناص الديني في هذه القصيدة. فلقد استند إلى التناص مع آيات القرآن الكريم ليمنح قصيدته تأثيراً أكبر، ويثبت للمشاهد أن ما جاء به من أفكار وأسلوب في قصيدته تلك متوافق مع ما جاء في القرآن الكريم، وإنه يستند في كل ما يقول إلى كتاب الله عز وجل بوصفه المصدر الأول من مصادر التشريع. وقد أخذ منه الشعراء مجمل أفكارهم وصورهم، واتبعوا أسلوبه في الترغيب والترهيب، وتمثلوا تعابيره وساروا وفق أوامره ونواهيه.

وتكمن قيمة التناص وفعاليته في الدراسة التطبيقية للنصوص وفي اندماجه داخل فضاء النص الأدبي، ويقوم على إعادة بناء نص اعتماداً على نصوص سابقة،

---

[1] انظر، سنجلاوي، إبراهيم، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، ص119.

وذلك يسعف الدارس في التمييز بين النصوص المتفاعلة[1]. فإن هذا التفاعل يجعل المتلقي يضع النص الأول (الأصلي) أمامه، وهو يعلم _ في الوقت نفسه _ ، بمدى تأثير هذا النص بالنص الثاني، وسرعان ما يعثر على العلاقة القوية بين النصين، وعندما يدرك تلك العلاقة، فإنه يبدأ بمراجعة نفسه، وتجميع أفكاره للعثور على السبب وراء جلب تلك العلاقة، وما جعل الشاعر يستند إلى المعنى الأصلي ليقول ما يدور في نفسه.

ومن أبرز ما نجده من أسلوب للتناص في القصيدة، في قوله:

يَبكي ويَضحَكُ ذو نَفسٍ مُصرَّفَةٍ ... وَاللَهُ أَضحَكَهُ وَاللَهُ أَبكاهُ

إن هذا المعنى مستمد من قوله تعالى: ﴿ وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى ﴾ [2].

فإن القصيدة تشير بمعناها العام إلى توحيد الله عز وجل، وعبادته دون غيره، وإذا ما ربط هذا بما بعده من الأبيات التي تتعلق بمعنى العبودية، نجد الشاعر يفتتح فكرة العبودية تلك، من خلال هذا التناص مع القرآن الكريم، فهو ينادي ببطلان العبودية لغير الله تعالى من بداية الأبيات، ويأتي بفكرة مستمدة من قوله تعالى وأنه هو رب الناس جميعاً فهو الذي يملك أمرهم، وهو الذي يُضحِكُ ويُبكِي، أي هو الذي يبعث بالسرور والبشائر والفرح، وهو الذي يبعث بالهموم والمآسي والابتلاءات، فلا أحد يملك ذلك غيره.

وبالنظر إلى موقع التناص السابق بين الأبيات نجده يأتي في بداية القصيدة في أبيات المقدمة فيضفي عليها مصداقية أكبر، ويفتح المجال للشاعر في الوعظ

---

[1] انظر، بقشي، عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء _ المغرب، ط/ 2007م، ص23.

[2] سورة النجم، آية: 43 .

والإرشاد بثقة أكبر، إذ لا يوجد دليل يقوى على كلام رب البشر، ولا يستوي أي كلام مع قوله تعالى.

ومن المنطلق نفسه فإن الشاعر يلجأ إلى التناص ثانية بعد الأبيات التي يدعو فيها إلى ترك الدنيا وبطلانها، وذلك في قوله:

مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى المَرءُ يُدرِكُهُ　　　رُبَّ إِمرِئٍ حَتفُهُ فيما تَمَنَّاهُ

إِنَّ المُنَى لَغُرورٌ ضِلَّةٌ وَهَوىً　　　لَعَلَّ حَتفَ إِمرِئٍ فِي الشَيءِ يَهواهُ

وهذا قد يكون مستمد من قوله تعالى: ﴿ كُتِبَ عَلَيْكُمْ الْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئاً وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لا تَعْلَمُونَ ﴾ [1]. فيظهر تأثر الشاعر بالآية الكريمة، فقد يكره الإنسان شيئاً وهو لا يعلم أن هذا الشيء هو أفضل له، وكذلك قد يحب شيئاً فيكون هلاكه فيه. وهذا يشير إلى علمه عز وجل وأن كل ما يطرأ على الإنسان هو شيء مقدر بعلم مسبق، فإن أصاب الإنسان مكروهاً لا يغضب ولا يكفر، لأنه لا يعلم أن هذا المكروه الذي أصابه قد يكون خير له، وقد يدفع عنه مكروهاً أكبر منه، فإن موقع هذا التناص بعد الدعوة إلى الخلاص من الدنيا يأتي ويحمل البشارة لمن يترك دنياه بأن الله عز وجل سوف يبدله بخير منها. فيعوضه عن تركه لملذات الدنيا بالجنة والنعيم الدائم غير المنقطع.

ومن خلال الإستراتيجية نفسها نتتبع موقع التناص الذي جاء في البيت الأخير في قوله:

وَكُلُّ ذي أَجَلٍ يَوماً سَيَبلُغُهُ　　　وَكُلُّ ذي عَمَلٍ يَوماً سَيَلقاهُ

---

(1) سورة البقرة، آية: 216 .

وهذا يعبر عن تأثر مقصود بما جاء في قوله تعالى: ﴿ وَاتَّقُوا يَوْماً تُرْجَعُونَ فِيهِ إِلَى اللَّهِ ثُمَّ تُوَفَّى كُلُّ نَفْسٍ مَا كَسَبَتْ وَهُمْ لا يُظْلَمُونَ ﴾ [1]. وكذلك ما في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ تَجِدُ كُلُّ نَفْسٍ مَا عَمِلَتْ مِنْ خَيْرٍ مُحْضَراً وَمَا عَمِلَتْ مِنْ سُوءٍ تَوَدُّ لَوْ أَنَّ بَيْنَهَا وَبَيْنَهُ أَمَداً بَعِيداً وَيُحَذِّرُكُمُ اللَّهُ نَفْسَهُ وَاللَّهُ رَءُوفٌ بِالْعِبَادِ ﴾[2]. إن البيت الأخير من القصيدة يحمل تناصّاً مقصوداً مع الآيتين الكريمتين، ذلك أن الآيتين تشيران إلى أنه ستجد كل نفس ما قدمت دون أن تُظلم.

وهذا هو المعنى نفسه الذي أشار إليه الشاعر، ويبدو أن الشاعر اختار التناص في البيت الأخير بعد ما تحدث عن الحياة والموت وحث على ضرورة العمل، لكي يبين أن نتيجة ما كان يحث عليه في القصيدة كلها هو هذا المعنى، فكأنه جعل البيت الأخير خلاصة للقصيدة كلها. وبالتالي فإن الذي عمل الخير لن يضيع عليه أجر عمله وسيجازى بخير مثله، وأما الذي عمل بخلافه فإنه كذلك ملاق حسابه دون أن يظلم فيه.

ولقد كان التناص رافداً للشاعر، يرفده ويثبت فكرته ويمنحها مصداقية وقبولاً، وكذلك فإنه نجح في كيفية توزيع موقع التناص بين الأبيات، إذ كان موزعاً بدقة ضمن معاني القصيدة بين ترتيب الأبيات. " فإن التناص ليس مجرد عملية لغوية مجانية، وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيراً بحسب مواقف المتناص

---

[1] سورة البقرة، آية:281 .

[2] سورة آل عمران، آية: 30.

ومقاصده"[1]. وهذا ما لمسناه من قيمةٍ له داخل النص، إذ أصبح من المقومات الفنية البارزة التي اتكأ عليها الشاعر.

ومن الأساليب الفنية التي اتبعها الشاعر في التهويل من الموت وساعته؛ تشخيص الموت في الأبيات، وهذا ظاهر من خلال أبياته، ومنه قوله:

حَتّى مَتى أَنتَ في لَهوٍ وَفي لَعِبٍ   وَالمَوتُ نَحوكَ يَهوي فاغِراً فاهُ

فلقد جعل الموت يفغر وكأنه حيوان متوحش أو نحوه، والفغر هو فتح الفم بأكبر قدر، وهو من وسائل الحيوان في الدفاع عن نفسه وتخويف عدوه أو فريسته، حيث يكون هذا الفغر مثيراً، وكذلك فإن الفغر يلازمه إطلاق الصوت ورفعه إلى أقصى درجاته، والقصد من ذلك كله هو إيقاع الرعب في نفس الآخر، وتنبيهه بقرب الموت. "فقد تكون الاستعارة الجمرة التي تضيء وتؤلم أحياناً لتوقظ فينا ما كان غافياً، ولعل روح الشعر تتخذ منها مركزاً مكيناً"[2]. فالاستعارة هنا جاءت لتوقظ اللاهي وتنبهه بأن قضية الموت من القضايا الكبرى التي تعترض حياة الإنسان.

وجعل الشاعر هذا الوصف للموت فجعله مخيفاً مرعباً ونداءه مسموعاً، والكل يعلم بندائه. وهذا من شأنه أن يبين حقيقة الموت، وإظهاره بصفات مرعبة منفرة، تجعل الجميع يخافه. وهي تكشف أن الموت دائماً مستعد للنيل من الإنسان، كالحيوان المفترس الذي يفتح فاه ويصرخ تأهباً للهجوم على فريسته.

---

(1) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص132.

(2) الداية، فايز، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، ص125.

وهذا يتقارب مع استعارة الشاعر التي استعار فيها للموت وجهاً، يطل علينا به صباح مساء، فمن لم يدركه الموت في الصباح أدركه في المساء، فلا يفلت الإنسان من سطوته.

تَلهو وَلِلمَوتِ مُمسانا وَمُصبِحُنا مَن لَم يُصَبِّحهُ وَجهُ المَوتِ مَسّاهُ

كَم مِن فَتىً قَد دَنَت لِلمَوتِ رِحلَتَهُ وَخَيرُ زادِ الفَتى لِلمَوتِ تَقواهُ

وهذا ما جعل الشاعر يلتزم بضرورة أخذ الحيطة والحذر من الموت بالمواصلة على العمل الصالح، وكأن هذا العمل الصالح زاداً يتزود به الميت.

فكما يحرص الإنسان على الاحتياط في الطعام إذا أراد السفر، لكي يضمن بقاءه، كذلك فإن التقوى في الدنيا هي الزاد والضمان للإنسان بعد موته، وهي التي تمنحه الفوز والنجاة من النار.

ولقد استنطق الشاعر الزمن في قوله:

يا رُبَّ يَومٍ أَتَت بُشراهُ مُقبِلَةً ثُمَّ إستَحالَت بِصَوتِ النَعيِ بُشراهُ

وهذه الاستعارة تدل على التحول في مسيرة الأيام وتقلبها، فقد ينقلب سرور اليوم وتتغير أحواله، فتتحول البشرى إلى نعي، فلا يطمأن الإنسان إلى يومه، ويضع دائماً نصب عينيه أن يومه في تقلب مستمر ولا يلبث على حال.

إن القصيدة تفيض بالعناصر الفنية التي أوصلت دعوة الشاعر ومطلبه، وعبرت عن زهده في الدنيا، فكان لكل عنصر من العناصر الفنية السابقة دوره في إيضاح جانب معين من القصيدة، وتكفل بطرق فكرة من أفكار الشاعر. وأخذت الفكرة قيمة أكبر من خلال الوسائل الفنية التي استخدمها الشاعر فيها، وأضحت موطن إعجاب القارئ بها، وذلك أن الفكرة تكاد معلومة من بداية الأبيات، ولكن

إعجاب القارئ يكمن في كيفية أداء تلك الفكرة. " فإن قيمة النص تكون أولاً بالإيحاء الذي يبعثه في نفس متلقيه، والتركيز على الإيحاء _ هنا _ لا يعني بحال من الأحوال إسقاط ما في النص من معنى أو إلغاء ما يشتمل عليه من غرض أو فكرة، وإنما الذي يعنيه التركيز على الجانب الأهم في النص وهو إيحائيته أو أدبيته"[1]. أو بعبارة أخرى عناصر لغته الشعرية التي شكلته، أو هو الأسلوب الذي يثير في المتلقي الإحساس بالجمال، فكلما كانت الحكاية مروية بشكل أكثر لياقة، وبلهجة محلاة، تصبح تنمي لذة النص أكثر[2]. وبالنهاية فإن العناصر تلك تضافرت وشكلت قطعة فنية جمالية، وأبقت النص مفتوحاً للتحليل وقابلاً للقراءات المتنوعة.

جـ. النص الثالث، قال أبو تمّام[3]:

1. أَلَــم يَـــأنِ تَركـــي لا عَلَـــيَّ وَلا لِيـــا   وَعَزمـــي عَلـــى مـــا فيـــهِ إِصلاحُ حاليـــا
2. وَقَــد نـــالَ مِنّـــي الـــشَيبُ وَابـــيَضَّ مَفرِقـــي   وَغالَـــت سَـــوادي شُـــهبَةٌ فـــي قَـــذاليا
3. وَحالَـــت بِـــيَ الحـــالاتُ عَمّـــا عَهِـــدتُها   بِكَـــرِّ اللَيـــالي وَاللَيـــالي كَمـــا هِيـــا
4. أُصَـــوِّتُ بِالـــدُنيا وَلَيـــسَت تُجيبُنـــي   أُحـــاوِلُ أَن أَبقـــى وَكَيـــفَ بَقائِيـــا
5. وَمـــا تَبـــرَحُ الأَيّـــامُ تَحـــذِفُ مُـــدَّتي   بِعَـــدِّ حِـــسابٍ لا كَعَـــدِّ حِـــسابِيا
6. لِتَمحُـــوَ آثـــاري وَتُخلِـــقَ جِـــدَّتي   وَتُخلِـــيَ مِـــن رَبعـــي بِكُـــرهٍ مَكانِيـــا
7. كَمـــا فَعَلَـــت قَبلـــي بِطَـــسمٍ وَجُـــرهُمٍ   وَآلِ ثَمـــودٍ بَعـــدَ عـــادِ بـــنِ عادِيـــا
8. وَأَبقـــى صَـــريعاً بَـــينَ أَهلـــي جَنـــازَةً   وَيَحـــوي ذَوو الميـــراثِ خـــالِصَ مالِيـــا

---

[1] انظر، المومني، قاسم، في قراءة النص، ص26.

[2] انظر، بارت، رولان، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب _ سوريا، ط1/ 1992م، ص54.

[3] أبو تمام، الديوان، جـ2، ص463 – ص 464.

9. أقولُ لِنَفسي حينَ مالَت بِصَغوِها   إلى خَطَراتٍ قَد نَستَجِنَّ أمانِيا

10. هَبيني مِنَ الدُّنيا ظَفِرتُ بِكُلِّ ما   تَمَنَّيتُ أو أُعطيتُ فَوقَ أمانِيا

11. أَلَيسَ اللَيالي غاصِباتي بِمُهجَتي   كَما غَصَبَت قَبلي القُرونَ الخَوالِيا

12. وَمُسكِنَتي لَحداً لَدى حُفرَةٍ بِها   يَطولُ إلى أُخرى اللَيالي ثَوائِيا

13. كَما أَسكَنَت ساماً وَحاماً وَيافِثاً   وَنوحاً وَمَن أَضحى بِمَكَّةَ ثاوِيا

14. فَقَد أَيِسَت بِالمَوتِ نَفسي لِأَنَّني   رَأَيتُ المَنايا يَختَرِمنَ حَياتِيا

15. فَيا لَيتَني مِن بَعدِ مَوتي وَمَبعَثي   أَكونُ رُفاتاً لا عَلَيَّ وَلا لِيا

16. أَخافُ إِلَهي ثُمَّ أَرجو نَوالَهُ   وَلَكِنَّ خَوفي قاهِرٌ لِرَجائِيا

17. وَلَولا رَجائي وَاِتِّكالي عَلى الَّذي   تَوَحَّدَ لي بِالصُّنعِ كَهلاً وَناشِيا

18. لَما ساغَ لي عَذبٌ مِنَ الماءِ بارِدٌ   وَلا طابَ لي عَيشٌ وَلا زِلتُ باكِيا

19. عَلى إِثرِ ما قَد كانَ مِنّي صَبابَةً   لَيالِيَ فيها كُنتُ لِلَّهِ عاصِيا

20. فَإِنّي جَديرٌ أَن أَخافَ وَأَتَّقي   وَإِن كُنتُ لَم أُشرِك بِذي العَرشِ ثانِيا

21. وَأَدَّخِرَ التَقوى بِمَجهودِ طاقَتي   وَأَركَبَ في رُشدي خِلافَ هَوائِيا

يبدأ أبو تمام قصيدته بالاستفهام، فيسأل نفسه ويحاورها، ويجعل منها إنساناً آخر في حوار يقوم على استفهام حقيقي، ويريد أن يحصل على إجابة من خلال ذلك الاستفهام.

إن افتتاح الشاعر بأسلوب الاستفهام يشير إلى توتر واضطراب حقيقي في أعماق نفسه، ويريد أن يُطلع المتلقي على هذا الاضطراب، فجعل الاستفهام مفتتحاً لقصيدته. ومن المعلوم أن البيت الأول هو أول ما يطرق سماع المتلقي، ويعطيه انطباعاً عن فكرة القصيدة. لذلك فإن أول ما يجده المتلقي في هذا النص اضطراباً وقلقاً من الشاعر، بثه من خلال الاستفهام. ولذلك فقد نجح الشاعر في جذب المتلقي وشد حواسه، وتفاعله مع الأجواء النفسية التي يمر بها، والتي دعته إلى استخدام هذا الأسلوب.

فإن تساؤله يتلخص عَمَّا إذا كان بإمكانه ترك الماضي والتحول إلى الحاضر. ونلمح من خلال استفهامه محاولة العزم على ترك الماضي والانصراف عنه لسبب ما.

إن إلحاح الشاعر على ضرورة ترك الماضي يعطينا انطباعاً أن الماضي كان له قيمة كبيرة عنده، وكان شاغلاً لحياته، فيبدو أن الخلاص منه تعتريه بعض المصاعب. وسرعان ما يطلعنا الشاعر عن ذلك الماضي، وذلك عندما يذكر الحاضر في مقابله، وهذا الحاضر هو الذي فيه صلاح الحال. وبناءً عليه كأن الشاعر يقول إني أريد التحول عن حياة الماضي، وهي حياة الضلال والشقاء والانتقال إلى حياة جديدة هي حياة الصلاح والهدى.

لذلك فإنه يشن ثورة على الماضي، الماضي الذي يحمل في طيه العصيان والبعد عن الله عز وجل، فيريد من هذه الثورة استبدال الحاضر بالماضي.

إن لهذا التحول سبباً كبيراً عند الشاعر ذلك أنه يتساءل أن ألا حان الوقت الذي أصلح فيه حالي؟ وهذا يدل على أنه مدركٌ لما كان يفعل من معاصٍ، ويعلم بمدى حرمتها وإثمها، ولكنه يبحث عن الوقت الذي سينصرف فيه عنها.

ولعله بذلك يلتقي مع الخطاب القرآني الموجه للمؤمنين، وذلك في قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ ﴾.[1] فالآية الكريمة تشير إلى تساؤل بأن ألم يأتِ الوقت لكي تخشع قلوب المؤمنين لذكر القرآن الكريم، بعد أن أدركوه وميزوا حلاله من حرامه ورأوا كل دلائله وإعجازه. ولذلك فإن الشاعر يعاتب نفسه ويلومها لعدم تركها فعل المعاصي، وذلك بعد ما طرأ عليها من أحداث وأمور تدعوها إلى ترك المعاصي. وهذا يدلنا على أن أمراً ما جعل الشاعر يعاتب نفسه هذا العتاب.

---

[1] سورة الحديد، آية: 16

إن هذا الأمر يتمثل بتقدم الإنسان بالسن، ومشيب رأسه، وهذا ظاهر بقوله:

وَقَدْ نالَ مِنّي الشَّيبُ وَابيَضَّ مَفرِقي وَغالَت سَوادي شُهبَةٌ في قَذالِيا

ويختار الشاعر مفردة (نال) في الحديث عن الشيب التي تصف تمكن الشيب منه وتغطيته لرأسه، وهذا ما يدعمه أيضاً قولسه (وَابيَضَّ مَفرِقي)، فإن المفرق هو شعر منتصف الرأس[1]، ومن المعلوم أن شعر هذه المنطقة هو آخر ما يغزوه الشيب من شعر رأس الإنسان، ذلك أن الشيب يبدأ بغزو أطراف الرأس (وهو ما يعرف باللِّمة)، فإن مشيب مفرق الشعر يدل على أن الشيب أصبح يكسو شعر الرأس كله، وحينها فإن الإنسان أصبح أكثر تقدماً في السن.

وأصبح هذا المثير (الشيب) يشكل للشاعر هماً كبيراً، مصدره الأول إدراكه بتغييرات جديدة طرأت عليه، فالتغييرات الجسدية المتمثلة بالشيب والضعف تأتي مصاحبة لتغيرات نفسية وعقلية[2]. وعليه فإن سبب التوتر النفسي الذي لمحناه من الشاعر في بدايات النص، جاء بسبب عدة مثيرات يقف صراعه مع الشيب في مقدمتها.

ومن ذلك كله نستطيع الاستدلال على أن الشاعر أصبح في مرحلة ضعف وقلة حيلة، وتحول من القوة إلى الضعف. ولعل ذلك يتمثل باستخدامه لفظة (نال) في حديثه عن الشيب. فكأنه في صراع مع الشيب، فكان قوياً في بداية حياته، لكن الشيب هزمه في النهاية واستطاع أن ينال منه، وبعد أن نال منه الشيب حالت به الدنيا وأوصلته إلى ما هو عليه الآن.

---

(1) انظر لسان العرب، مادة: فرق.

(2) انظر، محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي (الشباب والمشيب)، ص7.

ويحمل التضاد بين اللونين الأسود والأبيض دلالة على القوة والضعف، فالأسود (الشعر الأسود) كان رمزاً للقوة، وأصبح الأبيض (الشعر الأبيض) رمزاً للضعف.

وكذلك فإن الزمان (أو تعاقب الليالي والأيام) هو سبب آخر في وصوله إلى هذه الحالة. فإن حركة الشمس وتقلبها تشكل الليل والنهار، وهما يذكران الإنسان أن حياته محدودة، وأن لا مفر من الموت مهما حاول لأن للدهر غولة لا ترد[1]. لذلك فإنه يحاول استنطاق الدنيا وسؤالها عن طريقة تمكنه من البقاء وتقيه من الفناء، وهذا ما يجعله يعود إلى استخدام أسلوب الاستفهام، ولكنه في هذه المرة استفهام استنكاري:

أصَوِّتُ بِالدُّنيا ولَيستْ تُجيبُني   أُحاوِلُ أن أبقى وكَيفَ بَقائِيا

فلا يهدف من استفهامه هذا الحصول على إجابة، ولا ينتظر من الدنيا _ التي سألها _ أن تجيبه وتدله على وسيلة يستطيع من خلالها الخلود، لأنه يعلم أن لا وسيلة تمكنه من ذلك. وهذا ما جعله يسلم بحوادث الدنيا، وهو يعلم أنها تحمل له في كل يوم هلاكاً جديداً.

فقد أصبح يعد العدة تأهباً للموت، ويدخل نفسه في حسابات معقدة، يحاول منها مواساة نفسه والتمهيد لها بأن ساعتها آتية لا محالة، وأن حسابه ذلك لا يجعله يتنبأ بساعة موته. وهذا ما قصده من قوله: بعدِّ حِسابٍ لا كعد حسابيا، وهو أنه لا يعلم عن قدره المكتوب له، فلا يستطيع أن يتوقع اليوم الذي سيموت فيه، لذلك فإن عده وحسابه لا يفيده شيئاً، لأن الأيام تعد عداً غير عده، وعد الأيام هو القدر المكتوب

---

[1] انظر، الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص150.

المخفي عن الإنسان علمه. وهذا يقوده إلى الكلام عن استمرارية الحياة وتعاقب الأقوام فيها، وهذا في قوله:

لِتَمحُوَ آثاري وَتُخلِقَ جِدَّتي وَتُخلِيَ مِن رَبعي بِكُرهٍ مَكانِيا

وهدفه من ذلك أن يبين أن الحياة مستمرة فكما مات غيره سوف يموت هو. لذلك يستحضر ذكر أقواماً سابقين أهلكهم الموت وقضى عليهم وأبادهم، مثل: طَسْم، وعاد، وثمود، وأقوام أبناء نوح -عليه السلام- حام وسام ويافث، ومحمد (صلى الله عليه وسلم)، وهي دلالة على عجلة الأيام ودورانها على الأقوام جميعا. وكذلك فإن هذا الصنيع يعيد للشاعر بعضاً من توازنه الذي فقده، وذلك عندما يعلم ويتأكد من أن الهلاك عام سيشمل الناس جميعهم.

وتبقى فكرة الموت ترافق خيال الشاعر، حتى تجعله يتخيل لحظته وما بعدها، فيرى أنه سوف يفنى ويدفن ثم يتقاسم ورثته أمواله، وتعود الحياة كما كانت فتبقى مستمرة لهؤلاء الورثة، وهذه إشارة تدل على أن الحياة لا تتوقف بموت إنسان، ويبقى غيره مستمرون في حياتهم.

وهذا ما يجعله يمر بأحوال نفسية متقلبة، فيعود بعدما تخيل لحظات موته إلى محاورة نفسه وسؤالها عن مصيره، وأنه سيسكن القبر كما سكنه الذين قبله، ويدلل على أن مسكنه في القبر جاء بفعل قوة غيبية، كما يظهر من قوله:

أَلَيسَ اللَيالي غاصِباتي بِمُهجَتي كَما غَصَبَت قَبلي القُرونَ الخَوالِيا

لذلك فهو يعمد إلى أسلوب محاورة النفس (المنولوج الداخلي) في محاولته للتخفيف من مصيبته المتوقعة بين الحين والآخر، وهي مصيبة الموت[1]، المسببة لأزمة نفسية تتمثل بالبعد المكاني، أو الزماني.

والشاعر هنا يحاول أن يحقق لنفسه التوازن أو الرضا بالموت من خلال خلع آخر من ذاته، من أجل الوصول بذاته إلى الرضا والقبول، وهذا ما يجعله يأنس بالموت عندما يدرك أنه مكتوب على الجميع، ولكن هذا الأنس بالموت لا يدوم إلا للحظات، فنجده بعد ذلك قد تبدلت أحواله، وسيطر عليه الخوف من مصيره المجهول بعد الموت، وعدم معرفته هل سيذهب إلى الجنة أم إلى النار.

ويذهب به خوفه إلى أن يتمنى أمنية الكافر يوم القيامة، وهي: ﴿ يَوْمَ يَنظُرُ الْمَرْءُ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنتُ تُرَابًا ﴾[2] .

إنها أمنية تمثل أقصى درجات الخوف من عذاب الله عز وجل يوم القيامة، فإن الكافر يتمنى أن يصبح تراباً بعد معرفته بمصيره بعدما يحاسب يوم القيامة وينظر إلى النار، فيتمنى أن يصبح تراباً للخلاص من العذاب. لكن الشاعر هنا يتمنى هذه الأمنية وهو لم يعلم بمصيره بعد. فهل لأنه فاقد الأمل في دخوله الجنة بسبب أفعاله؟ أم لسبب آخر؟

---

[1] وصف القرآن الكريم الموت بالمصيبة في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا شَهَادَةُ بَيْنِكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ حِينَ الْوَصِيَّةِ اثْنَانِ ذَوَا عَدْلٍ مِنْكُمْ أَوْ آخَرَانِ مِنْ غَيْرِكُمْ إِنْ أَنْتُمْ ضَرَبْتُمْ فِي الأَرْضِ فَأَصَابَتْكُمْ مُصِيبَةُ الْمَوْتِ تَحْبِسُونَهُمَا مِنْ بَعْدِ الصَّلاةِ فَيُقْسِمَانِ بِاللَّهِ إِنْ ارْتَبْتُمْ لا نَشْتَرِي بِهِ ثَمَناً وَلَوْ كَانَ ذَا قُرْبَى وَلا نَكْتُمُ شَهَادَةَ اللَّهِ إِنَّا إِذاً لَمِنْ الآثِمِينَ﴾، سورة المائدة، آية:106.

[2] سورة النبأ، آية: 40.

إن الشاعر يفصح عن السبب فيما بعد من أبيات وهذا السبب الذي يجعله يتمنى تلك الأمنية هو أفعاله التي كان يفعلها في شبابه:

عَلَى إِثْرِ مَا قَدْ كَانَ مِنِّي صَبَابَةً لَيَالِيَ فِيهَا كُنْتُ لِلَّهِ عَاصِيَا

لذلك يخشى أن تكون أفعال الصبا هي السبب في هلاكه، فإن هذه الأفعال تجعله بين حالين؛ هما الخوف والرجاء، وقدم الخوف على الرجاء إقراراً منه بذنوبه التي كان يفعلها، فيقر بأنه تركها وتحول عنها، وهو الآن يطمح في رضا الله عز وجل. فيرى أن تلك الذنوب هي التي سوف تقهر رجاءه وتجعله لا ينال الرضا.

ولكنه – في الوقت نفسه – يتمسك بخيط من الأمل بأن يعفو الله عنه، وهذا لأنه لم يشرك بعبادة ربه أحدا. وإن الشاعر هنا يحترس من أن يوصم بالكفر، وهذا الاحتراس يكون بينه وبين نفسه، فيثبت لنفسه أنه مسلم مذنب فقط، وبالتالي فلا ييأس من رحمة الله، فلا ييأس من رحمة الله إلا الكافرون، ولا يدعو الدين الإسلامي إلى اليأس، وإن كان الإنسان مذنباً.

وهذا ما جاء في قوله تعالى: ﴿يَا بَنِي اذْهَبُوا فَتَحَسَّسُوا مِنْ يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلا تَيْئَسُوا مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِنَّهُ لا يَيْئَسُ مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ﴾[1]. وفي قوله تعالى: ﴿ قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ لا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعاً إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ ﴾[2]. فمن هنا تمسك الشاعر بأمل في العفو من عند الله:

---

[1] سورة يوسف، آية: 87.

[2] سورة الزمر، آية: 53.

فَــإِنّي جَــديرٌ أن أخــافَ وَأَتّقــي   وَإن كُنتُ لَم أُشرِك بِــذي العَــرشِ ثانِيــا

فهذا الأمل يأتيه بوصفه مسلماً مؤمناً، لم يشرك بعبادة ربه أحداً، وأنه لولا هذا الأمل لأهلك نفسه من شدة البكاء عليهما، ولما استطعم في طعام أو شراب أو غيره من ملذات دنيوية.

ولكن الخوف يبقى مسيطراً عليه، ويبقى يقوي خيط الأمل بالتقوى والعمل الصالح، وهو ما عَبَّرَ عنه بقوله: "وأدخر التقوى بمجهود طاقتي". فإنه يدخر التقوى ويحرص عليها كما يدخر الإنسان المال ليوم الحاجة، وإن ادخاره للتقوى هنا هي ليوم القيامة حتى تكون السبب في خلاصة من العذاب.

إن هذه القصيدة تعبر عن دفقات إيمانية ولحظات نفسية يستشعر من خلالها الإنسان عظمة الله عز وجل، ويتصور عذابه ومشهد يوم الحساب وأهواله، وهذا ما يجعله يستذكر أفعاله في الزمن الماضي، وحينها يريد أن يستبدل تلك الأفعال بأفعال خير تنجيه من النار والندامة.

والشاعر هنا جعل يستذكر أفعاله تلك عندما تقدم به العمر وحينما وجد نفسه محروماً من ملذات الدنيا وعاجزاً عن تتبعها، وأدرك أنه لم يبق أمامه غير الموت، فبدأ بإعادة حساباته، وبدأ يدرك أن تلك الملذات لن تعود، وأن عليه أن يصلح – قدر الإمكان – ما قد أفسده في صباه.

وهذا ما جعله يتأرجح بين الخوف والرجاء، فعندما يتذكر أعماله في الصبا يخاف، وحتى يخلص نفسه من هذا الخوف، يبدأ باستشعار عظمة الله عز وجل، وتذكر عظيم رحمته ومغفرته.

ولا تعني هذه الدراسة إغلاق الباب لإعادة تحليل القصائد ودراستها من منطلقات أخرى، فالنص القديم يبقى يتمتع بالحيوية من خلال فيضه بالعناصر الفنية ذات القيمة الكبيرة التي تتكشف من خلال كل قراءة جديدة مغايرة.

ففي كل قراءة تتكشف للقارئ جماليات جديدة، " فإن جمال الشعر يأتي من أنك تجسدد اللذة الفنية في نفسك كلما جددت قراءته، ومن أنك تستكشف في القراءة الثانية من فنون الجمال ما لم تستكشفه في القراءة الأولى، بل تجد كل قراءة فنوناً جديدة من الجمال لم تجدها في القراءات التي سبقتها. وأنت لا تجد هذه اللذة المتصلة المتنوعة إلا لأنك خليق أن تستكشف في كل قراءة معنى جديداً يثير في نفسك شعوراً جديداً بالجمال"[1]. وهذا ينطبق على بعض النصوص التي كلما قرأتها من جديد تبدي لك أموراً جديدةً لم تبدُ في المرات السابقة، وهذا مؤشر على جودة النص، وارتقاء مستواه الفني من جهة، ومؤشر – كذلك – على حيويته وقابليته المستمرة للقراءة دون التقليل من شأنه من جهة ثانية.

---

[1] حسين، طه، فصول في الأدب والنقد، دار المعارف بمصر، ط4/ 1969م، ص197.

الخاتمة:

يبقى النص الأدبي القديم قابلاً للدراسة والبحث، ويتمتع بحيوية وغنى فنياً امتزجا بفكر عميق، جعلا ميدان القراءة والتأويل مفتوحاً له، وأتاح ذلك إمكانية تعدد القراءات وحرية ممارسة الإجراءات النقدية، ومن ذلك استثمار معطيات النقد الحديث والأسلوبية في محاكاة لغة الشعر القديم.

وهذا ما حاولت الدراسة إثباته، فدرس النص الشعري القديم وفق معطيات نقدية تستمد آليتها من مباحث دراسية حديثة تمثلت بملامسة اللغة الشعرية وعناصرها، وقيمتها في البناء الفني في النص الأدبي.

وقد كشفت الدراسة عن مجموعة من النقاط والنتائج التي توصلت إليها في دراسة شعر الزهد في القرن الثالث الهجري في المشرق العربي. فلقد أصبح الزهد غرضاً شعرياً بارزاً عند شعراء القرن الثالث الهجري، وتمتع هذا الشعر بقيمة فنية لا تقل عنها في أي غرض شعري آخر، وهذا ما يؤيده كثرة الشعراء الذين ساروا وفقه والذين خلفوا نتاجاً عظيماً.

فلقد برز شعراء كثيرون وافقوا هذا التيار واتخذوا الزهد غرضاً في شعرهم. كما اتجه شعراء كثيرون إلى التعبير عما يجول في نفوسهم من مشاعر دينية وعواطف ممن لم يكونوا زهاداً بالأصل. فلقد التقى كل أولئك الشعراء في غرض شعري واحد، فكان شعر الزهد ينحصر في هدف ثابت، وله مغزى محدد، فتجمعه أفكار معينة لم يكد يخرج عنها الشعراء، فأصبح جميع شعر الزهد في إطار محدد ثابت.

ولقد أثبتت الدراسة غنى قصيدة الزهد بالأساليب الفنيــة، وتميزهــا بلغــة شــعرية عالية. إلى جانب ذلك فقد أظهرت الدراسة مجموعة من النتائج، لعل من أبرزها:

غلبة السهولة والمباشرة والابتعاد عن الغمــوض فــي شــعر الزهــد، ويــرز ذلــك في طرح مغزاهم، ولا يدل هذا على عدم طرح فكر عميــق فــي النــصوص، فقــد لجــأوا إلى طرح أفكار عميقة ذات أبعاد فكرية. ومال الشعراء إلــى الخــروج عمــا هــو مــألوف في التعبير الشعري وكسر أفق التوقع لــدى المتلقــي، ولقــد تفننــوا فــي ذلــك، وبالتــالي نجحوا في إثراء النص الشعري، وتحقيق المتعة لدى المتلقي واســتمالته إلــى ســحر اللغــة الذي يسير به بالنهاية إلى فكرتها. ومن هنا تحقــق التــأثير الــذي طالمــا حــرص عليــه شعراء الزهد، ولذلك اتبع الشعراء أكثر من أسلوب فني لتحقيــق ذلــك التــأثير. كــالتكرار والتضاد والتشبيه والاستعارة والتناص وغيرها من أساليب فنية، كــان كــل أســلوب منهــا يتكفل بإضاءة تجربة شعرية وفكرة جديدة.

ومن ذلك كله نجد أن شعراء الزهــد أوصــلوا أفكــارهم مــن خــلال طرائــق أو أساليب فنية عدة، وهذا يدل على قدرتهم الفنية مــن جهــة، وقــدرة هــذه الأســاليب علــى إيصال مرادهم من جهة ثانية.

فلقد عبر التكرار بمــستوياته المختلفــة عــن الحالــة النفــسية والــشحنة العاطفيــة والشعورية التي رافقت الشاعر، وبرز ذلــك مــن خــلال تركيــز الــشعراء علــى جانــب معين من الخطاب سواء أكان في الكلمة أو في الفكرة أو فــي الأســلوب أو غيــره، فيــرز ذلك من خلال تكرار تلك الجوانب.

وبَيَّنَ التضاد تحول موقف الشعراء ونظرتهم تجــاه كثيــر مــن القــضايا والأمــور، ومنها تحول نظرت الشعراء إلى الموت وأنه بداية حياة جديــدة وانتقــال مــن محطــة إلــى

أخرى. وتحولت نظرتهم إلى الفقر والغنى من خلال بيان أن القناعة هي الغنى، وغيرها من محاور تكشفت من خلال التضاد.

وتكفل كل من التشبيه والاستعارة في ترجمة رؤية الشعراء فيما كانوا يشبهونه أو يشخصونه بأوصاف حسية، ومن ذلك الصورة التي أظهروها للدنيا وللموت وغيرها من صور اعتمدت التشبيه والاستعارة في طرح أفكارهم، والتي دلت على دقة التصوير لدى الشعراء من جهة، وفاعلية عناصر الصورة الفنية في رسم رؤية الشعراء من جهة ثانية.

ولقد استمد شعراء الزهد أفكارهم من التشريع الإسلامي، وكانوا يمزجون بين الترغيب والترهيب في تقديم شعر إسلامي يرتقي بالنفوس وينشد هدفاً سامياً. كما استمد الشعراء معظم صورهم وتعابيرهم من مصدري التشريع الأولين: القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، فقد برز تأثير هذين المصدرين في شعرهم بوضوح.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

2. إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، دار مصر للطباعة – القاهرة، د.ت.

3. الأبشيهي، محمد بن أحمد، (ت 852هـ)، المستطرف في كل فن مستظرف، عني بتحقيقه، إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت، ط1999/1م.

4. ابن الأثير، نصر الله بن محمد، (ت 638هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي _ الرياض، ط1403/2هـ.

5. أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1979/3م.

6. أرسطو، (القرن الرابع قبل الميلاد)، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي – القاهرة ط/ 1967م.

7. الأسعد، محمد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/1980م.

8. الأصبهاني، حمزة، (ت 350هـ)، التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق محمد آل ياسين، بغداد، 1967م.

9. الأصفهاني، أبو الفرج، (ت 356هـ)، الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، ط2002/1م.

10. الأصفهاني، الراغب، (ت 502هـ)، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، تحقيق رياض عبد الحميد مراد، دار صادر، بيروت، ط2004/1م.

11. الأعرابي، أبو سعيد، كتاب فيه معنى الزهد والمقالات وصنعة الزاهدين، تحقيق خديجة محمد كامل، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1998م.

12. الآمدي، (ت 370هـ)، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، د.ت.

13. أمين، أحمد، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت _ لبنان، ط10/ 1969م.

14. أوشان، علي آيت، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة ، الدار البيضاء _ المغرب _، ط2000/1م.

15. إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، د.ت.

16. بارت، رولان، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،حلب _ سوريا، ط1/ 1992م.

17. الباهلي، محمد بن حازم، (ت 215هـ)، الديوان، صنعه محمد خير البقاعي، دار قتيبة، دمشق، ط1/ 1982م.

18. البحتري، (ت 284هـ)، الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3/ 1977م.

19. البخاري، محمد بن إسماعيل، (ت 256هـ)، صحيح البخاري، تحقيق محمد زهير الناصر، دار طوق النجاة، ط1422/1هـ.

20. البصري، علي بن أبي الفرج، الحماسة البصرية، تحقيق وشرح ودراسة عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1999/1م.

21. البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت لبنان، ط1/ 1980م.

22. بقشي، عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء _ المغرب، ط/ 2007م.

23. بكار، يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت _ لبنان، ط1/ 2009م.

24. ________ حفريات من تراثنا النقدي، دار الرائد ودار المناهل، بيروت – لبنان، ط1/ 2007م.

25. البكور، حسن، و فؤاد شتات، جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، بحث قبل للنشر بتاريخ 4/18/ 2010م.

26. البوصيري، شرف الدين، (ت696هـ)، الديوان، شرح أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م.

27. البيهقي، أحمد بن حسين، (ت 458هـ)، الزهد الكبير، تحقيق تقي الدين الندوي، المجمع الثقافي أبو ظبي، 2004م.

28. الترمذي، محمد بن عيسى، (ت 279هـ)، سنن الترمذي، تحقيق أحمد محمد شاكر، مطبعة مصطفى الحلبي، ط1975/2م.

29. التلب، إبراهيم، التشبيه دراسة في تطور المصطلح، دار الطباعة المحمدية، الأزهر، ط1999/1م.

30. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، (ت 231هـ)، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه وهوامشه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2/ 1994م.

31. التنوخي، الحسن بن علي، (ت 384هـ)، الفرج بعد الشدة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2/ 1994م.

32. التوحيدي، أبو حيان، (ت 400هـ)، البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضي، دار صادر بيروت، ط1/ 1988م.

33. تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال الدار البيضاء، ط1/ 1987م.

34. الثعالبي، أبو منصور، (ت 429هـ)، نثر النظم وحل العقد، دار الرائد العربي، بيروت، 1983م.

35. ثعلب، أحمد بن يحيى، (ت 291هـ)، قواعد الشعر، حققه وقدم له وعلق عليه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2/ 1995م.

36. الجاحظ، عمرو بن بحر، (ت 255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط4/ 1980م.

37. __________، الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، مكتبة حسين النوري، دمشق، ط / 1968م.

38. __________، الرسائل، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/1964م.

39. __________، المحاسن والأضداد، شرح يوسف فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1997م.

40. الجرجاني، عبد القاهر، (ت 471هـ)، أسرار البلاغة، قراءه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني بجدة، ط1/ 1991م.

41. ــــــــــــــــ ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ودار المدني بالسعودية، ط3/ 1992م.

42. الجعافرة، ماجد، ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مجلد 12، عدد 1/ 1990م.

43. الجمل، حنان، الموت في الشعر العباسي (332 هـ – 450 هـ) ، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003م.

44. ابن جني، أبو الفتح عثمان، (ت 392هـ)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط4/1990م.

45. ابن الجهم، علي، (ت 249هـ)، الديوان، تحقيق خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2/ 1980م.

46. الجواري، أحمد عبد الستار، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/ 2006م.

47. جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت_ لبنان، ط1/ 1980م.

48. الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1/ 2007م.

49. الحالمي، أمين، أسلوبية التضاد والعلاقات الثنائية في ديوان الهمداني، مجلة التواصل، عدن، 2008 م، مجلد2.

50. الحسين، أحمد جاسم، خصوصية اللغة الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، جذور، النادي الأدبي بجدة، ع2، 1999م.

51. حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، ط12، د. ت.

52. ـــــــــــــــ، فصول في الأدب والنقد، دار المعارف بمصر، ط4/ 1969م.

53. الحلحولي، محمود، الموت والحياة في شعر الخوارج في العصر الأموي: قطري بن الفجاءة نموذجاً، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد السادس، العدد1/ 2011م.

54. الحمصي، ديك الجن، (ت 235هـ)، الديوان، تحقيق أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، د. ت.

55. الحمود، علي، ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماوي (ديوان عناقيد الضياء أنموذجاً)، عالم الكتب، مجلد 3، عدد 1، سبتمبر، 2008م.

56. الحنبلي، أحمد بن محمد بن حنبل، (ت 241هـ)، مسند الإمام أحمد، تحقيق شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط2001/1م.

57. الخالدي، صلاح عبد الفتاح، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر 1988م.

58. الخريمي، إسحاق بن حسان، (ت 212هـ)، الديوان، جمعه وحققه، علي جواد الطاهر ومحمد جبار المعيبد، دار الكتاب الجديد_ بيروت، ط1/ 1971م.

59. الخفاجي، عبد الله بن محمد بن سنان (ت 466هـ)، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة أبو صبيح، القاهرة، ط/ 1969م.

60. الخلايلة، محمد، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2004/1 م.

61. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، (ت 808هـ)، المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1995/1م.

62. الداية، فايز، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت _ لبنان، ودار الفكر بدمشق _ سورية، ط2/ 1996م.

63. درابسة، محمود، ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، المركز الجامعي للنشر، إربد _ الأردن، ط1/ 1994م.

64. ـــــــــــ، محمود، التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2010/1م.

65. ـــــــــــ، محمود، مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2010/1م.

66. الدقاق، عمر، وعبد الله العساف، طبيعة الصورة الفنية في الفن والأدب، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد 9، 1986م.

67. ابن أبي الدنيا، عبد الله بن محمد (ت281هـ)، كتاب الرقة والبكاء، تحقيق محمد خير يوسف، دار ابن حزم، بيروت، ط3/ 1998م.

68. ـــــــــــ، قصر الأمل، تحقيق محمد خير رمضان يوسف، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1/ 1995م.

69. دهمان، أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق ط1/ 1986م.

70. ديب، إيلين، التكرار، مجلة جامعة البعث، مجلد 28، عدد 3/ 2006م.

71. أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط/1986م.

72. أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ،ط1987/1م.

73. ربابعة، موسى، المتوقع واللامتوقع: دراسة في جمالية التلقـــي، أبحـــاث اليرمـــوك، مج15، ع 2، 1997م.

74. ـــــــــــــ، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية، دار جرير، عمـــان، ط1/ 2008م.

75. ـــــــــــــ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، ودار الكنـــدي، إربد، الأردن، ط1/ 2001م.

76. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، إربد – الأردن، ط2/ 1995م.

77. ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد، (ت 595هـ)، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971م.

78. الرماني، أبو الحسن، (ت 384هـ)، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف – مصر، د.ت.

79. ابن الرومي، علي بن العباس، (ت 283هـ)، الديوان، تحقيق حسين نصار، مطبعـــة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3/ 2003م.

80. رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلـــس الـــوطني للثقافـــة والفنون والآداب، الكويت، ط1/1996م.

81. الرياشي، محمد بن يسير، (ت 230هـ)، مجموع شعره، جمع وتحقيق وتقديم، محمد جبار المعيبد، ومزهر السوداني، مجلة الذخائر، عدد2/ 2000م.

82. ابن الزيات، محمد بن عبد الملك، (ت 233هـ)، الديوان، تحقيق يحيى الجبوري، دار البشير، عمان – الأردن، ط1/ 2002م.

83. الزيود، عبد الباسط، التكرار في شعر عرار، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد26/101.

84. الساحلي، منى، التضاد في النقد الأدبي، مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1996م.

85. ساعي، أحمد بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1/ 1984م.

86. السعيدي، ناجية، الزهد في الشعر الأندلسي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية.

87. سليطين، وفيق، غواية الاستعادة النص القديم في أفق القراءة المعاصرة، دار الينابيع، دمشق _ سورية، ط1/ 2009م.

88. سنجلاوي، إبراهيم، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، منشورات مكتبة عمان_ الأردن، 1985م.

89. السيد، شفيع، البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2/ 1996م.

90. السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب – بيروت، ط2/ 1986م.

91. ابن سينا، أبو علي، (ت 427هـ)، الحسين بن عبد الله، كتاب الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م.

92. الشافعي، محمد بن إدريس، (ت 204هـ)، الديوان، اعتنى به عبد الرحمن المسطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2005/3م.

93. الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1994/10م.

94. الشتيوي، صالح، تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 3، عدد1 ، 2005م.

95. شرفي، لخميسي، إستراتيجية التضاد وعلاقتها بالنزعة الصوفية في شعر عبد الله العشي، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر_ بسكرة، الجزائر، العدد السابع لعام/2011م.

96. الشرقاوي، عفت، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، 1979م.

97. شريف، محمد محمد، موسوعة فهارس كتب الزهد، دار ابن الجوزي للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1/ 1991م.

98. الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتوزيع، ط3/ 1996م.

99. ___________ ، الصورة الفنية معياراً نقدياً: منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1/1987م.

100. صابر، نجوى، النقد الأخلاقي: أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت، ط1/ 1990م.

101. صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994م.

102. صالح، حكمت، دراسة فنية في شعر الشافعي، عالم الكتب، بيروت، ط1/ 1984م.

103. الصاوي، أحمد، فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979م.

104. ـــــــــــــــ، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين دراسة فنية تاريخية، دار المعارف بالإسكندرية، 1988م.

105. الصفدي، صلاح الدين، (ت 764هـ)، الوافي بالوفيات، تحقيق واعتناء أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط2000/1م.

106. الصولي، إبراهيم بن العباس، (ت 243هـ)، حياته وأدبه وديوانه، أحمد جمال العمري، دار المعارف، القاهرة، ط1/ 1990م.

107. الصولي، محمد بن يحيى، (ت 335هـ)، كتاب الأوراق ،عني بنشره ، ج . هيورث د ن، مطبعة الصاوي، القاهرة.

108. ضيف، شوقي، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، القاهرة، ط1977/2م.

109. ـــــــــــــــ، العصر العباسي الأول، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثامنة.

110. طبل، حسن، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط/ 1998م.

111. طشطوش، عبد العزيز، التضاد في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، محرم 1433هـ.

112. أبو الطيب، اللغوي الحلبي، (ت 351هـ)، الأضداد في كلام العرب، تحقيق عزة حسن، دار طلاس، ط1996/2م.

113. الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الدار السودانية، الخرطوم، السودان ط/ 1955م.

114. ابن عامر، توفيق، دراسات في الزهد والتصوف، الدار العربية للكتاب، تونس، ط/ 1981م.

115. بني عامر، عاصم، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1/ 2005م.

116. العاني، سامي مكي، الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978م.

117. عباس، إحسان، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1/1996م.

118. عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار الفرقان، عمان، ط11/ 2007م.

119. عبد الله، إبراهيم رجب، ووفاء علي، الموت والخوف منه عند فلاسفة اليونان والإسلام، مجلة جامعة الأنبار، العدد الرابع، المجلد الأول، 2009م.

120. عبد الله، محمود، التجربة الزهدية بين أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس/ 2009م.

121. عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا، دار المريخ للنشر، الرياض، 1989م.

122. عبد التواب، صلاح الدين، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1/ 1995م.

123. عبد الحميد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

124. عبد الخالق، أحمد محمد، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آذار، 1987م.

125. عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان _ الأردن، ط2/ 1982م.

126. عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية: قراءة أخرى، مكتبة البيان، بيروت ط/1997م.

127. __________، بناء الأسلوب في شعر الحداثة / التكوين البديعي، د. ن، ط/ 1988م.

128. عبد العظيم، محمد، الموت كيف نفهمه ونعمل له، دار الصحابة، للتراث بطنطا، ط1/ 1993م.

129. عبيدات، محمود، بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 2003م.

130. أبو العتاهية، (إسماعيل بن القاسم، (ت 211هـ)، أشعاره وأخباره، عني بتحقيقها شكري فيصل، دار الملاح للطباعة والنشر، مطبعة جامعة دمشق، ط/1965م.

131. عتيق، عبد العزيز، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط3/ 1974م.

132. __________، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت _ لبنان، د.ت.

133. أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1/ 1997م.

134. __________، سيكولوجية الاستعارة، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مجلد 11، عدد 4/ 1989م.

135. العسكري، أبو هلال، (ت 395هـ)، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2/1984م.

136. العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م.

137. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط3/ 1992م.

138. عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة، المكتب الإسلامي، بيروت، 1981م.

139. عياد، شكري، اللغة والإبداع: مبادئ في علم الأسلوب العربي، د.ن، ط1988/1م.

140. العلي، بشار، التكرار في شعر أبي العتاهية بين البلاغة والأسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2008م.

141. علية بنت المهدي، (ت 210هـ)، الديوان، تحقيق ودراسة محمد البسيوني، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1/ 2004م.

142. عليمات، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند العذريين جميل بثينة نموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 1999م.

143. عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، دار المعارف، الإسكندرية، ط1979/2م.

144. ـــــــــــ، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ـ الإسكندرية، 1985م.

145. الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1985/1م.

146.غريب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2/ 1983م.

147.غزوان، عناد، التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار آفاق عربية، بغداد، ط1985/1م.

148.الفارابي، أبو نصر، (ت 339هـ)، كتاب الحروف، حققه وقدم له محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط1990/2م.

149.ابن فارس، أحمد بن فارس، (ت 395هـ)، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علّق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسبج، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1997/1م.

150.فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة ، ط1، 1998م.

151.__________، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3/ 1985م.

152.القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز، (ت 394هـ)، الوساطة بين المتبنى وخصومه، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة البابي الحلبي، ط3، د.ت.

153.القالي، أبو علي، (ت 356هـ)، الأمالي، تحقيق علي زينو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1/ 2008م.

154.ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، (ت 276هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط/ 1958م.

155. __________، تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، دار التراث، ط2/ 1973م.

156. قدامة ابن جعفر، (ت 337هـ)، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

157. القرطاجني، حازم، (ت 684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1966/1م.

158. القرعان، فايز، التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مؤتة للبحوث والدراسات، م1، ع6، 1996م.

159. القريوتي، محمد، التجريد في حماسه أبي تمام، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية الزرقاء، الأردن، 2011م.

160. القزويني، جلال الدين، (ت 739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، صنع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ط1/ 2003م.

161. القفطي، علي بن يوسف، (ت 646هـ)، المحمدون من الشعراء وأشعارهم، تحقيق حسن معمري، جامعة باريس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط/1970م.

162. القيرواني، ابن رشيق، (ت 463هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1/ 2001م.

163. ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر بن أيوب، (ت 751هـ)، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تحقيق محمد البغدادي، دار الكتاب العربي، ط1996/3م.

164. الكرماني محمود بن حمزة، (ت 505هـ)، أسرار التكرار في القرآن المسمى البرهان في توجيه متشابه القرآن لما فيه من الحجة والبيان، دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الفضيلة د. ت.

165. الكرمي، حسن، اللغة نشأتها وتطورها في الفكر والاستعمال، مطبعة السفير، وزارة الثقافة الأردنية، 2009م.

166. كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط/1991م.

167. كوهن، جان، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1999/2م.

168. ــــــــــ، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، المغرب، 1986م.

169. كوين، جون، اللغة العليا – النظرية الشعرية –، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2/ 1999م.

170. الكيلاني، إيمان، بدر شاكر السيّاب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط2008/1م.

171. لحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/ 2003م.

172. لويس، سيسل دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م.

173. ابن ماجة، محمد بن يزيد ،(ت 273هـ)، سنن ابن ماجة، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتاب العربي د. ت.

174. المبرد، محمد بن يزيد، (ت 286هـ)، الكامل في اللغة والأدب، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه، محمد الوالي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3 / 1973م.

175. متولي، عبد الستار السيد، أدب الزهد في العصر العباسي: نشأته وتطوره وأشهر رجاله، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر – القاهرة، 1972م.

176. المجدلاوي، هيام، الزهد في الشعر الأندلسي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، 2010م.

177. محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي (الشباب والمشيب)، دار المعارف، القاهرة، ط/ 1980م.

178. محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1/ 1990م.

179. المرازيق، أحمد، جماليات النقد الثقافي: نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/ 2009 م.

180. المرزباني، محمد بن عمران، (ت 384هـ)، معجم الشعراء، تهذيب سالم الكرنكوى، عنيت بنشره مكتبة القدس، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان.

181. مسلم بن الوليد، (ت 208هـ)، الديوان، عني بتحقيقه والتعليق عليه، سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة.

182. مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، القاهرة، 1972م.

183. ابن معصوم المدني، (ت 1119هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1966/1م.

184. ابن المعتز، عبد الله، (ت 296هـ)، البديع، اعتنى بنشره اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الحيرة، بيروت، ط3/ 1982م.

185. ــــــــــــ، الديوان، دراسة وتحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة/ 1977م.

186. ــــــــــــ، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، 1956م.

187. المغيض، تركي، الزهد عند أبي العتاهية وأبي العلاء المعري: دراسة مقارنة، مجلة جامعة الملك سعود، مجلد 4، 1992م.

188. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ المغرب، ط1/ 1985م.

189. المنصور، زهير، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، جـ 13، ع 21، رمضان 1421هـ.

190. ابن منظور، جمال الدين الأنصاري، (ت 1232هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2005/4م.

191. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط8/ 1992م.

192. المومني، قاسم، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1/ 2002م.

193. ــــــــــــ، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1/ 1999م.

194. ناصف، مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995م.

195. ــــــــــــــــــ، نظرية المعنى في النقد العربي، مطبعة دار القلم، القاهرة 1965م.

196. ناظم، حسن، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/ 2002م.

197. ــــــــــــــــــ، مفاهيم الشعرية: دراسات مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1/1994م.

198. نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1/ 1983م.

199. النجار، مصلح، السراب والنبع: رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/ 2005م.

200. النجدي، النهج الأسمى في شرح أسماء الله الحسنى، مكتبة الإمام الذهبي، الكويت / 1417 هـ.

201. نزال، فوز، أسلوبية السؤال في شعر عبد الرحيم عمر: الاتكاء على الأسئلة في مواجهة الحيرة، الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد العشرون، العدد الثاني، يونيو، 2012م.

202. نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد 20، العدد الثامن، 2005م.

203. أبو نواس، الحسن بن هانئ، (ت 198هـ)، الديوان، شرحه وضبط نصوصه وقدم له، أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، ط1/ 1953م.

204. نوتني، وينفرد، لغة الشعراء، ترجمة عيسى العاكوب وخليفة العرابي، معهد الاتحاد العربي، 1996 م.

205. الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت ط1/ 1999م.

206. هدارة، محمد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، 1969م.

207. الهرفي، محمد علي، أثر القرآن الكريم والحديث في شعر أبي العتاهية، دار المريخ، الدمام، السعودية، ط/1981م.

208. الهليل، عبد الرحمن، التكرار في شعر الخنساء، دراسة فنية، دار المؤيد الرياض، السعودية، ط1/ 1999م.

209. أبو الهيجاء، عطية، معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني بين التنظير والتطبيق، دار الخليج، عمان، الأردن، ط2010/1م.

210. الوراق، محمود بن حسن، (ت 220هـ)، الديوان، جمع وتحقيق ودراسة: وليد قصاب، مؤسسة الفنون، عجمان، ط1/ 1991م.

211. الورقي، السعيد، لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط/1984م.

212. وهبه، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

213. اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م.

214. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1988/1م.

215. اليزيدي، محمد بن العباس، (ت 310هـ)، الأمالي، نسخة مصورة عن جمعية دار المعارف بحيدر أباد، الهند، /1958م.

216. أبو يعلى، أحمد بن علي بن مثنى، (ت 307هـ)، مسند أبي يعلى، تحقيق حسن سليم أسد، دار المأمون، ط1984/1م.

Abstract

Poetry Language Structure in Asceticism Poem in the third Hijri Century

Submitted by

Ahmad Ali Mosa al-Zawahreh

Supervisor:

Prof.Dr. Mahmoud Muhammad Hasan Darabseh

Asceticism had become an important poetry theme in the Arabic poetry in the third Hijri century, collecting many poets who had left a big heritage and poetry production and there were famous poets in this field of poetry.

The current study is aiming to discuss the poetry language in Asceticism poem in the third Hijri century in the Arabic Mashriq in particular. The study is based on studying the technical side of the poem within the Arabic rhetoric themes as well as the modern style of studying in order to employee this in the analysis of the poetry text.

The study is organized as follows: the researcher started with an introduction discussing the poetry language and Asceticism. The first chapter entitled (Repetition themes in asceticism poem) in the third Hijri century containing five domains: word repetition, beginning repetition, idea repetition, tools and styles repetition and the repetition of returning the end to the beginning. Moreover, the second chapter entitled (Contradiction themes in asceticism poem) in the third Hijri century, dealt with the bilateral contradicted relationships and its role in the structure of the poetic text. The third chapter entitled (the technical form in asceticism poem) in the third Hijri

century contained two domains: Simile and metaphor. Meanwhile, the fourth chapter, entitled a reading in an application models from asceticism poems in the third Hijri century, in this chapter the researcher studied three poems for three poets those are, Al-shafee, Abu Al-ataheya and Abu Tammam. The study concluded with a conclusion for the most important findings and the recommendations presented by the researcher.

Key words: Poetry Language Structure, the third Hijri Century, Asceticism Poem